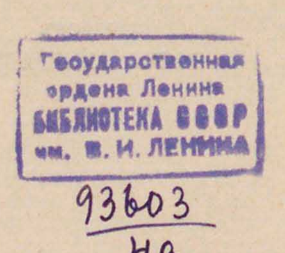

U 571
46

Э. ЛЁВИ.

ГРЕЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА

ПЕРЕВОДЪ
ВѢРЫ КОНРАДИ.

Книгоиздательство „ОГНИ“.
ПЕТРОГРАДЪ.
1915.





Тип. Гл. Упр. Уд., Моховая, 40.

УКАЗАТЕЛЬ РИСУНКОВЪ.

Въ нашихъ изображеніяхъ мы придерживались, по возможности, одного масштаба, а именно,—одной двадцатой оригинальной величины (въ фигурахъ фронтона Олимпіи одной двадцать пятой).

При этомъ допущены слѣдующія отклоненія:

головы, изображенныя отдѣльно, и прочія детали, всѣ бронзовыя фигурки, статуэтки рис. 3, 42, 43, 51, 80, 83, 84, 88, 165a, 249, щитъ 79a, рельефъ 295, золотыя медали 86, 87 и камеи 85, 92—взяты въ *большемъ* масштабѣ;

строенія и ихъ детали, изображенія фронтоновъ рис. 34, 53, 54, 107, 108–118, реконструкціи 18b, 209c, 228, 229b и нѣкоторые рельефы и группы большихъ размѣровъ 189, 190, 209b, 211, 288--взяты въ *меньшемъ* масштабѣ.

Копіями обозначены произведенія, исполненныя еще въ древности съ утерянныхъ нынѣ оригиналовъ.

Мраморнымъ копіямъ съ бронзовыхъ оригиналовъ придавались часто, для подпоры, стволы и пр., не существовавшіе въ подлинникѣ.

Позднѣйшія (часто невѣрныя) реставраціи обозначены какъ «не античныя» или какъ «дополненіе».

Мраморъ считается бѣлымъ, если не указанъ цвѣтъ.

I. АРХАИЧЕСКАЯ ЭПОХА.

Начиная со второй половины VII в. до Р. Х. и вплоть до конца древняго міра, мы можемъ прослѣдить въ Греціи длинный рядъ произведеній скульптуры.

Къ концу седьмого вѣка (около 600 г. до Р. Х.) относится мраморная статуя, которую много лѣтъ назадъ нашли на островѣ Делосѣ, въ развалинахъ храма Артемиды (1): женская фигура въ подпоясанномъ, тѣсно облегающемъ одѣяніи, съ симметрично падающими на плечи локонами. Когда-то она была раскрашена; теперь, когда краска почти безслѣдно изчезла, мы еще сильнѣе чувствуемъ, какъ схематично однообразны гладкія, пустыя поверхности съ еле намѣченною округленностью очертаній, какую связанность придаютъ фигурѣ тѣсно сдвинутыя ноги и равномѣрно опущенныя руки! Чье это изображеніе? Артемиды или жертвовательницы, женщины изъ Наксоса, которая принесла эту статую въ даръ богинѣ, какъ гласитъ вырѣзанная съ лѣвой стороны глубоко древняя надпись? Въ древности существовалъ нерѣдко обычай посвящать богамъ собственное изображеніе, чтобы оно, какъ живое существо, служило имъ или снискало ихъ благоволеніе. Тѣ предметы, которые фигура держала нѣкогда въ рукахъ, разъяснили бы, вѣроятно,

вопросъ: художественный мотивъ, самъ по себѣ, допускаетъ и то, и другое толкованіе. Статуи, совершенно подобныя этой, только съ большимъ или меньшимъ развитіемъ формъ, найдены въ Делосѣ, Беотіи (2), Олимпіи (3) и другихъ мѣстахъ, нерѣдко въ святилищахъ различныхъ божествъ: слѣдовательно, это мотивъ общеупотребительный въ искусствѣ, однажды найденная формула для изображенія женской фигуры; болѣе точное обозначеніе опредѣлялось аттрибутами.

Наряду съ женской фигурой мы имѣемъ и мужскую. Ни одна задача не предлагалась скульптурѣ такъ часто, какъ изображеніе гимнастически развитого, нагого мужского тѣла. Иначе и быть не могло у грековъ, которые представляли себѣ боговъ и героевъ въ идеальной наготѣ, вознаграждали статуями гимнастическія заслуги и, даже въ надгробныхъ фигурахъ юношей, больше всего подчеркивали качества атлета. Такимъ образомъ, дѣлается понятнымъ множество до сихъ поръ сохранившихся нагихъ мужскихъ фигуръ архаическаго типа, въ большинствѣ случаевъ безбородыхъ юношей; иногда это смертные, иногда вѣчно юный богъ Аполлонъ. Эти статуи, частью, происходятъ изъ храмовъ Аполлона, или сверхчеловѣческая величина свидѣтельствуетъ объ ихъ божественности; въ нѣкоторыхъ случаяхъ мы достовѣрно знаемъ, что это статуи смертныхъ, потому что онѣ украшали гробницы.

Нѣтъ, кажется, области Греціи, въ которой бы ихъ не находили. Поразительно, при этомъ, однообразіе всѣхъ фигуръ (4—6): связанная, натянутая поза, руки опущены вдоль бедеръ, лѣвая нога впереди, фигура всей ступней тяжело опирается о землю,

длинные волосы лежатъ, какъ парикъ, правильными «стилизованными» массами, глаза широко открыты, брови подняты, ротъ почти всегда искривленъ въ улыбку. Какъ ни отличаются между собой эти произведенія различныхъ мастерскихъ, какъ въ отношеніи тщательности и умѣнья, такъ и въ отношеніи пониманья формъ,—они всѣ происходятъ отъ одного общаго образца. И образецъ для этихъ фигуръ, какъ и для вышеупомянутыхъ женскихъ, мы должны искать не въ Греціи, а въ Египтѣ. Египетъ, въ это время, только что вышелъ изъ своей вѣковой замкнутости и снова завязалъ сношенія съ эллинами; его искусство было старше греческаго на цѣлыя тысячелѣтія, и немудрено поэтому, что греки признали его превосходство, даже если они раньше и пробовали самостоятельно свои силы, что еще не доказано. Но грекъ не подчиняется тупо своему образцу. Его творческій духъ перерабатываетъ чужое по-своему. Еще чисто египетской по положенію и структурѣ членовъ кажется, на первый взглядъ, напримѣръ, надгробная фигура изъ Тенеи (6). Но насколько иначе понято строеніе тѣла, какъ частное вездѣ подчинено общему, какъ ясно грудная клѣтка отдѣлена отъ мускуловъ, какъ выработаны сочлененія, и какое энергичное напряженіе выражаетъ вся фигура!

Въ обоихъ случаяхъ—и въ мужской фигурѣ и въ женской—передъ нами то, что называется типомъ: опредѣленная форма изображенія, руководящая творчествомъ отдѣльныхъ лицъ. И подобное явленіе повторяется и при другихъ задачахъ скульптуры. Есть типъ лежащей фигуры, бѣгущей (7—18), сидящей (8—9), всадника (10—11), четверки коней (12),

человѣка съ теленкомъ или бараномъ на плечахъ («кріофоръ») (13—14); точно также существуютъ типы животныхъ, прежде всего львовъ, какъ хранителей святилищъ, дворцовъ, гробницъ и драгоцѣнностей, затѣмъ миѳическихъ существъ, какъ кентавръ, силенъ, сирена и сфинксъ (15—17),—этотъ послѣдній тоже въ качествѣ стража. Во всѣхъ случаяхъ различные экземпляры имѣютъ одинъ общій образецъ. Очень поучительна въ этомъ смыслѣ богиня побѣды Нике. Искусство одаряетъ ее крыльями и быстрымъ бѣгомъ, но пока ея ноги касаются земли, мы не имѣемъ впечатлѣнія полета. Наконецъ, одинъ художникъ отдѣляетъ ея ноги отъ земли и переноситъ опору въ ниспадающую одежду: получается дѣйствительное впечатлѣніе полета (18). Остроумный пріемъ получаетъ широкое распространеніе (19), и изъ творчества единичнаго лица возникаетъ типъ.

Это начаточное искусство захватило и весь шестой вѣкъ, а нѣкоторые изъ приведенныхъ примѣровъ относятся къ еще болѣе позднему времени.

Разсмотримъ теперь архаическій періодъ въ эпоху его полнѣйшаго развитія,—эпоху, заключающую въ себѣ Персидскія войны—525-475 г. до Р. Х.

Искусство уже овладѣло всѣми своими средствами, его цѣли и стремленіе ясны. Каковы же его задачи? Съ солдатской выправкой стоятъ передъ нами нагіе юноши, вытянувъ впередъ ногу, устремивъ взоръ прямо передъ собой,—словомъ, древній «аполлоновскій» типъ; только руки, держащія какой-либо предметъ, отдѣлились отъ тѣла, и все положеніе стало свобод-

нѣе (20—23). Немного позднѣе и голова теряетъ свою неподвижность, поворачивается и склоняется (24—25). По многочисленнымъ сохранившимся экземплярамъ, принадлежащимъ разнымъ школамъ, мы можемъ прослѣдить постоянное совершенствованіе искусства въ стремленіи разрѣшить эту задачу. Еще сохранилась извѣстная связанность въ общей позѣ и въ выраженіи лица, еще стилизованы волосы и борода у фигуръ болѣе зрѣлаго возраста. Но при этомъ замѣчается въ туловищѣ и въ членахъ поразительное знаніе анатоміи какъ въ состояніи покоя, такъ и въ движеніи. Примѣромъ послѣдняго могутъ служить статуи тираноубійцъ, Гармодія и Аристогитона (26—27). Эти статуи были воздвигнуты аѳинянами тотчасъ послѣ отступленія персовъ (477 г. до Р. Х.) на мѣсто прежняго памятника. И эти фигуры не являются первыми попытками создать человѣка въ движеніи, но принадлежатъ къ извѣстному типу, который уже давно и различно примѣнялся въ качествѣ Зевса (28), Аѳины (29), Геракла (30) или воина (31).

Основанія и направленіе этого искусства становятся ясными для насъ. Оно не стремится къ новымъ открытіямъ, оно довольствуется немногими типичными формами, которымъ даетъ самое широкое примѣненіе. Измѣняя, гдѣ нужно, детали этихъ типовъ, искусство стремится приспособить ихъ къ каждому единичному случаю. Цѣлыя поколѣнія художниковъ прилагаютъ всѣ свои силы къ тому, чтобы возможно совершеннѣе разрѣшить тотъ же узко ограниченный кругъ задачъ. Самый незначительный успѣхъ одного служитъ на пользу всѣмъ; пріобрѣтенія мастера на-

слѣдуются ученикомъ, который, въ свою очередь, прибавляетъ свой вкладъ; запасъ наблюденій и опыта непрерывно увеличивается, и искусство, такимъ образомъ, достигаетъ значительной высоты.

Тѣмъ не менѣе, искусство этого періода еще не вполнѣ владѣетъ формой. Знаніе анатоміи ограничивается костякомъ и мускулами, мягкіе и жировые покровы, а также кожа выражены весьма несовершенно. Только къ концу этого періода начинаютъ иногда обращать вниманіе на крупные сосуды. Чѣмъ объяснить такое явное несоотвѣтствіе? Почему взоръ, такъ остро проникавшій строеніе скелета и мускуловъ, невнимательно скользилъ по поверхности? Дѣло въ томъ, что художественнымъ идеаломъ мужа, а въ особенности юноши, остается по-прежнему атлетъ, въ совершенствѣ развитый борецъ. Искусство, во власти этого идеала, подчеркиваетъ поэтому, часто преувеличенно, всѣ тѣ элементы, въ которыхъ выражаются сила и энергія: двигательный аппаратъ, плечи, грудную клѣтку, напряженіе плечевого пояса, вдавленный крестецъ; даже въ лицѣ психическія черты отступаютъ на второй планъ. Все, что не служитъ для подобной характеристики, оставляется безъ вниманія.

Вмѣстѣ съ тѣмъ дѣлается понятнымъ и отношеніе этого искусства къ природѣ. Художникъ не подходитъ къ ней, чтобы свободно отдаться ея впечатлѣніямъ. Онъ приноситъ уже готовый образъ въ душѣ, онъ справляется у природы только въ частностяхъ, только поскольку она можетъ помочь ему при изображеніи уже опредѣлившагося образа.

Итакъ, мы видимъ, что начинающая греческая

скульптура исходитъ не отъ объективной передачи дѣйствительности. Можетъ быть, насъ болѣе всего поражаетъ отсутствіе въ ней тѣхъ геніальныхъ чертъ, которыя мы заранѣе предполагаемъ во всѣхъ греческихъ твореніяхъ. Но развѣ геніальность заключается только въ бьющей черезъ край новизнѣ, въ легкой игрѣ творчества? Развѣ меньше геніальности въ безошибочномъ взглядѣ художника, выдвигающаго въ очертаніяхъ именно тѣ пункты, которыми опредѣляется выраженіе формы, въ вѣрномъ чувствѣ соотношеній, которое придаетъ убѣдительную жизнь цѣлому, не взирая на всѣ отдѣльныя неточности? Какою подлинною художественностью вѣетъ отъ этихъ произведеній даже теперь, по прошествіи тысячелѣтій! Сколько въ нихъ вложено усердья, любви, простирающейся до мельчайшей детали, строгости въ достиженіи одной и той же намѣченной цѣли! Творчество это кажется намъ совершеннымъ, потому что цѣли, намѣченныя художниками, вполнѣ соотвѣтствуютъ ихъ мастерству. Художникъ ничего не дерзаетъ изображать, что выходитъ изъ круга общепринятыхъ типовъ; и даже при новшествахъ онъ увѣренъ въ успѣхѣ, потому что, въ цѣломъ, онъ остается вѣренъ традиціи.

Конечно, это искусство еще неестественное, связанное. Но оно въ полномъ созвучіи съ окружающимъ и обусловливающимъ его міромъ. Ибо и эллинскій міръ тоже связанъ: и религіозное чувство, и законъ, и обычай,—все предопредѣляло поступки и самый внѣшній видъ каждаго отдѣльнаго лица. Торжественное спокойствіе, величавость соотвѣтствовали достоинству божества (32—33). Тамъ же, гдѣ

требовалось дѣйствіе, движеніе, искусство умѣло его давать, нерѣдко въ поразительной мѣрѣ (30).

О высотѣ искусства этого времени краснорѣчиво свидѣтельствуютъ фигуры трехъугольныхъ фронтоновъ храма въ Эгинѣ, знаменитыхъ «Эгинетовъ» времени Персидскихъ войнъ (490—480 г. до Р. Х.). Сюжетомъ изображенія является миѳическая борьба мѣстныхъ героевъ въ двухъ походахъ противъ Трои; имъ покровительствуетъ богиня Аѳина, которая, незримо, присутствуетъ среди бойцовъ. Ни на одномъ изъ фронтоновъ не сохранились всѣ фигуры, особенно велики пробѣлы на восточной сторонѣ, гдѣ работалъ болѣе искусный мастеръ. Реставрація и постановка оригиналовъ въ мюнхенской Глиптотекѣ (34) давно признана неудачной, а то, что предложено на основаніи новыхъ раскопокъ и изслѣдованій, тоже вызываетъ возраженія. Но мы ограничимся разсмотрѣніемъ фигуръ самихъ по себѣ (35—39).

Аѳина еще совсѣмъ архаична (35): профильное положеніе ногъ противорѣчитъ туловищу, обращенному къ зрителю; на одеждѣ плоскія зигзагообразныя складки; она принадлежитъ къ типу, о которомъ будетъ рѣчь впереди. Вообще, архаизмъ головъ сказывается и въ стилизованныхъ въ крутые локоны волосахъ, и въ однообразномъ выраженіи лица, и въ «эгинской» улыбкѣ. Тѣла же, напротивъ, свидѣтельствуютъ о такомъ глубокомъ знаніи анатоміи (если не считать уже упомянутой особенности въ трактовкѣ покрововъ, которая свойственна всѣмъ вообще произведеніямъ этой эпохи), что, по сравненію съ дѣйствительностью, въ нихъ были найдены только маловажныя отклоненія. При этомъ фигуры не спокойны,

а представлены въ различныхъ движеніяхъ: воинъ стремится впередъ, потрясая копьемъ (35); безоружный старается схватить оружіе убитаго (36); стрѣлки въ колѣнопреклоненныхъ позахъ (37) — каждый въ отдѣльности близокъ къ совершенству. Но мы имѣемъ ключъ къ этому совершенству: ни одинъ изъ приведенныхъ мотивовъ не новъ. Въ отношеніи къ бойцамъ на первомъ планѣ надо только вспомнить то, что было сказано о тиранноубійцахъ. Такъ же дѣло обстоитъ и съ большинствомъ остальныхъ мотивовъ: они давно уже были въ ходу при изображеніи атлетовъ, воиновъ, боговъ и героевъ. Этотъ долгій опытъ накопилъ то мастерство, которое, по справедливости, изумляетъ въ эгинскихъ фигурахъ. Мы имѣемъ доказательство и отъ противнаго. Въ этихъ фронтонахъ есть мотивы, для которыхъ не существовало преемственности: ради опредѣленныхъ требованій пространства, художники принуждены были самостоятельно изобрѣтать нѣкоторыя фигуры, напримѣръ, раненыхъ и умирающихъ (38—39) на углахъ фронтоновъ. И какая разница между связанными, неестественными поворотами этихъ послѣднихъ и спокойною увѣренностью остальныхъ!

Несмотря на свое мастерство, эгинскія группы не могутъ однако считаться вершиной зрѣлаго архаизма. Выше ихъ стоитъ найденная въ Дельфахъ бронзовая квадрига. Обломокъ надписи на цоколѣ не допускаетъ увѣреннаго предположенія относительно личности жертвователя, побѣдителя на ристалищахъ. Думаютъ, что это былъ либо сиракузскій властитель Гелонъ, либо киренскій царь Архезилай IV. При первой гипотезѣ, получившей недавно новое подтвержденіе,

время сооруженія относилось бы къ семидесятымъ годамъ пятаго вѣка до Р. Х.; въ другомъ случаѣ оно подошло бы къ 460 г. Приблизительной сохранности только фигура возницы (40), одинаково выдающаяся какъ по моделировкѣ, такъ и по техникѣ отливки. Каждая деталь тонко прочувствована: глаза, съ пластически переданными рѣсницами, намекъ на пробивающуюся бороду, легкіе завитки волосъ на вискахъ, чуть углубленная линія затылка, незатѣйливо перекрученная на концахъ повязка, широкіе рукава, перехваченные на плечахъ. Руки и ноги кажутся слѣпками съ природы, а между тѣмъ онѣ свободное произведеніе художника. Рядомъ съ этимъ много архаическаго: строгія прямыя складки одежды, напряженная поза, сильное развитіе нижней части лица, толстыя вѣки, плотно прилегающіе и схематично очерченные волосы, робкое исполненіе концовъ повязки. А, между тѣмъ, нигдѣ нѣтъ дисгармоніи: болѣе того, какъ разъ эти слѣды архаической связанности еще увеличиваютъ обаяніе статуи. Въ ней точно чувствуется скромность юноши, который еще не созналъ своего высокаго призванія. Характеристика объекта является здѣсь какъ бы характеристикой самого искусства: и оно достигло многаго и только стѣсняется проявить свои силы. Но близокъ часъ, когда оно развернется во всю ширь.

До сихъ поръ мы прослѣдили мужской типъ, какъ онъ развивался, преимущественно, на материкѣ и въ западныхъ школахъ, соотвѣтственно господствовавшему здѣсь атлетическому идеалу. За описанный

періодъ—конецъ VI и начало V в. до Р. Х.—повсемѣстно распространился и опредѣленный женскій типъ; экземпляры, найденные на одномъ аѳинскомъ Акрополѣ, могли бы составить маленькій музей. Разсмотримъ эти фигуры поближе (41—48). Одѣтыя въ тонкій хитонъ и въ прикрѣпленный на разные лады плащъ, изукрашенныя ожерельями, браслетами и серьгами, съ улыбкой на устахъ, съ повязкой или діадемой въ распущенныхъ волосахъ, онѣ точно внезапно остановились, держа въ одной рукѣ край одежды, а въ другой—цвѣтокъ, плодъ или какой-либо другой аттрибутъ; нерѣдко на нихъ сохранились яркіе слѣды былой богатой окраски. Онѣ отражаютъ изящную и кокетливую благовоспитанность восточныхъ грековъ, близко соприкасавшихся въ нравахъ и любви къ роскоши съ Востокомъ. Здѣсь, вѣроятно, и родина этого типа. Надо думать, что мода и обычай имѣли вліяніе на эти вырѣзанные и плиссированные края одеждъ, на длинные локоны, на стереотипное положеніе рукъ. Но едва ли дѣйствительная жизнь была такой неподвижной и неизмѣнной. Никакое искусственное убранство не могло придать волосамъ столь неестественнаго вида, или сохранить напряженную неподвижность складокъ, несмотря на всѣ движенія фигуры (46). Передъ художникомъ носился идеалъ, идеалъ женской прелести, и онъ усиливалъ все, что выражало его: округлость, мягкость, гладкость. Увлеченный этимъ идеаломъ, онъ пересталъ справляться съ природой и впалъ въ преувеличеніе и жеманность. Къ тому же мраморъ, самъ по себѣ, особенно благодарный матеріалъ для передачи пышныхъ формъ и нѣжныхъ изгибовъ линій. Мало-по-малу потеря-

лось гармоническое соотношеніе частей, и грація стала переходить въ манерность и ходульность (47—48).

И тѣмъ не менѣе, геній греческаго искусства и здѣсь остался вѣренъ себѣ. Попадаются головы этого типа изумительной свѣжести (49—50). Правда, въ нихъ много неправильностей: въ очертаніи подбородка и щекъ, въ вырѣзѣ губъ, въ рисункѣ глаза, гдѣ все еще нижнее вѣко не отдѣляется отъ верхняго, въ выдающемся глазномъ яблокѣ, въ совпаденіи линіи бровей и края глазной кости, въ формѣ лба, въ трактовкѣ волосъ; но со всѣмъ тѣмъ эти головки дышатъ такимъ весельемъ и такою шаловливостью, что всякая изъ нихъ, какъ будто, живетъ настоящею, индивидуальною жизнью. Тутъ обрисовывается уже аттическое искусство, которому дано было сочетать утонченную прелесть іонической формы съ теплою задушевною интимностью.

Итакъ, въ искусствѣ этого періода идутъ параллельно два теченія: серьезное, строгое, неустанно наблюдающее и самоусовершенствующееся,—и ясное, свѣтлое, влюбленное въ форму. Прослѣдимъ это послѣднее еще дальше. Въ Вѣнскомъ музеѣ есть статуя амазонки (51), репродукція съ оригинала, приблизительно, 470—460 г. до Р. Х.: Пентезилея, царица амазонокъ, смертельно пораженная Ахилломъ. Даже копія дышетъ чарующей прелестью. Съ какою нѣжною тщательностью исполнена головка, склонившаяся въ смертельной усталости, волнистые волосы съ завитками на лбу, край одежды, прочувствованный во всѣхъ изгибахъ, грудь и бедро, выступающія сквозь одежду! Мы готовы приписать архаической наивности неестественный боковой поворотъ тѣла или гладкую

прическу, нисколько не пострадавшую отъ жестокой битвы, но трудно предположить, чтобы художникъ, который такъ чувствовалъ формы тѣла, не замѣтилъ, какъ неестественны всѣ эти складки на одеждѣ, какъ однообразно онѣ расходятся подъ правой грудью и стянуты подъ лѣвою. Нѣтъ, въ самомъ архаизмѣ формъ было столько прелести, этотъ архаизмъ такъ отвѣчалъ ощущеніямъ юнаго еще міра, что искусство съ трудомъ отрывалось отъ него и старалось его удержать, даже когда его гибель становилась неизбѣжной.

Ибо въ то самое время, когда иные мастера продолжали работать въ старомъ стилѣ зигзагообразныхъ складокъ, мелкихъ завитушекъ, дѣтской улыбки, въ Греціи возникли творенія, которыя выражали совсѣмъ иное отношеніе къ дѣйствительности. Циклъ подобныхъ произведеній сохранился въ скульптурахъ, украшавшихъ нѣкогда храмъ Зевса въ Олимпіи.

Освященіе храма Зевса (52) состоялось въ 456 г. до Р. Х. Непосредственно передъ тѣмъ были, по всей вѣроятности, изваяны статуи фронтоновъ, найденныя въ недавнихъ раскопкахъ; съ помощью упорнаго труда удалось изъ многочисленныхъ обломковъ возстановить вѣрную, въ главныхъ чертахъ, картину цѣлаго.

Сюжетомъ передняго, восточнаго (53) фронтона является приготовленіе къ состязанію между царемъ Ойномаемъ и Пелопсомъ, юнымъ героемъ божественнаго происхожденія, которому была суждена, вмѣстѣ съ побѣдой, рука царской дочери и власть надъ стра-

ной: мѣстная легенда, которая получила символическое значеніе въ Олимпіи, городѣ состязаній. По серединѣ фронтона мы видимъ Зевса, въ качествѣ божества храма и вмѣстѣ съ тѣмъ блюстителя клятвъ; направо и налѣво отъ него оба участника состязанія и произносятъ какъ разъ торжественныя клятвы; проникнутые значеніемъ минуты, они склонили головы. Справа, около Ойномая, его супруга Стеропа съ жертвенной чашей; возлѣ нея стояла, вѣроятно, та дѣвушка, которая занимаетъ предпослѣднее мѣсто справа на изображенномъ проектѣ реставраціи: служанка, на колѣняхъ оправляющая сандаліи царицы. Съ другой стороны стоитъ дочь Ойномая, Гипподамія, въ глубокомъ раздумьи. Далѣе, съ двухъ сторонъ, квадриги съ возницами. Старца справа нѣкоторые считаютъ за прорицателя Ойномая, который предвидитъ грядущую судьбу своего господина, его смертельное паденіе изъ колесницы. Еще далѣе конюхи, занятые дѣломъ, или просто наблюдающіе за сценой.

Западный фронтонъ (54) изображаетъ бой, разгорѣвшійся на брачномъ пирѣ Пейритоя, царя сѣверно-греческаго племени лапитовъ, между этими послѣдними и ихъ гостями, кентаврами. Разгоряченные виномъ, кентавры посягаютъ на женщинъ. На защиту имъ вскакиваютъ лапиты съ первыми попавшимися предметами въ рукахъ; впереди всѣхъ стремится Пейритой со своимъ другомъ Тезеемъ для освобожденія невѣсты и ея матери; остальные греки бросаются за ними, даже юный виночерпій борется съ кентавромъ. Женщины по мѣрѣ силъ защищаются отъ чудовищъ. Въ углахъ притаились испуганныя служанки. Но по срединѣ является, незримо, Аполлонъ, и его угро-

жающій жестъ даетъ намъ увѣренность, что дерзкое нападеніе будетъ отражено.

Начнемъ съ восточнаго фронтона, чтобы убѣдиться, какое мѣсто занимаютъ эти произведенія въ развитіи искусства. Новшествъ тутъ не мало. Прежде всего въ лѣпкѣ лицъ и нагого тѣла. Хотя и въ нихъ сохранились слѣды архаизма въ вѣкахъ, бородѣ и волосахъ, въ нѣкоторыхъ анатомическихъ частностяхъ, но въ общемъ царитъ безспорное стремленіе къ большей свободѣ и естественности.

Обратимъ вниманіе на мотивы. Зевсъ (55) и оба героя (56—57) представляютъ старый типъ стоячей нагой мужской фигуры съ однимъ варіантомъ: рука упирается въ бокъ. Дѣйствительно нова только одежда Зевса, о которой еще будетъ рѣчь. Царица Стеропа (58) принадлежитъ также къ прежде существовавшему типу (60—61), который мы знаемъ изъ ряда другихъ произведеній; видоизмѣненіе этого же типа представляетъ и невѣста Гипподамія (59). Всѣ остальныя фигуры, за исключеніемъ колѣнопреклоненной (62), новы по замыслу. Таковы—мужчина зрѣлаго возраста, сидящій на землѣ передъ конями Ойномая (53); другой, уже упомянутый, который задумчиво подпираетъ подбородокъ рукой (63), скорчившійся мальчикъ (64) и двѣ мужскихъ фигуры на углахъ (65—66).

Но новизна не въ однихъ движеніяхъ, а въ томъ духѣ, который ихъ проникаетъ. Мотивъ скорчившагося мальчика (64) взятъ изъ быта неотесанныхъ, простыхъ людей; его жестъ—онъ ковыряетъ пальцы

ноги—тоже не свидѣтельствуетъ о хорошемъ воспитанiи. Мужицки грубая поза и у тѣхъ, что растянулись на землѣ (65—66): одинъ, въ особенности, (65) разлегся, какъ пастухъ на травѣ, и едва подымаетъ голову. Болѣе того, по всему своему облику, эти люди не принадлежатъ къ той сферѣ идеальнаго благородства, въ которой до сихъ поръ исключительно жило греческое искусство. До этого времени старцы внушали только почтенiе, тутъ же (63) старость является безъ прикрасъ: ожирѣвшее тѣло, дряблая, морщинистая кожа, обнаженный и наморщенный лобъ. У мальчика (64) здоровое, крѣпкое, но плебейское тѣло. А крайняя фигура справа невѣроятно вульгарная, имѣетъ прямо что-то слабоумное въ выраженiи лица (65).

Напрашивается вопросъ, зачѣмъ же художникъ обратился къ подобнымъ типамъ и мотивамъ? Хотѣлъ ли онъ этимъ оттѣнить подчиненное, служебное значенiе этихъ лицъ? Однако, они принадлежатъ миѳологiи, принимаютъ участiе въ торжествѣ, и это объясненiе, во всякомъ случаѣ, не можетъ относиться ко всѣмъ фигурамъ, всего менѣе къ задумавшемуся старцу (63), будь то прорицатель, или, какъ многiе полагаютъ, царскiй возница Миртилъ, которому легенда приписываетъ въ этомъ состязанiи выдающуюся роль, не вяжущуюся съ подобной характеристикой. Во всякомъ случаѣ, какая была необходимость предоставить столько мѣста конюхамъ, съ ихъ грубыми ухватками, въ сценѣ, гдѣ и дѣла имъ почти нѣтъ? Безъ сомнѣнiя, здѣсь проявился вкусъ художника. Ему повстрѣчались въ жизни такiе типы и жесты, и онъ перенесъ ихъ въ свое произведенiе, не раздумывая много, годятся ли они или нѣтъ.

Сказанное о людяхъ относится и къ конямъ (67): вмѣсто благородныхъ скакуновъ, мы видимъ здоровыхъ, но обыкновенныхъ рабочихъ лошадей.

Разсмотримъ одежды. Въ одѣяніи обѣихъ царственныхъ женщинъ (58—59) видна извѣстная строгость; въ пеплосѣ изъ тяжелой шерсти эта строгость обусловливается свойствомъ самой ткани. Рядомъ съ этимъ, особенно въ пеплосѣ Гипподаміи (59), видно стремленіе къ правдивой передачѣ дѣйствительности. Еще въ большей степени поражаетъ естественность одежды въ другихъ фигурахъ, особенно въ старцѣ (63) и въ скорчившемся мальчикѣ (64). Въ первый разъ мы видимъ въ греческомъ искусствѣ свободныя линіи драпировокъ, въ полной противоположности съ туго накрахмаленными, гофрированными, насильственно-облегающими тканями предыдущаго періода. Въ то время, какъ въ фигурахъ раньше описаннаго женскаго типа (41—51) всѣ складки—прямыя, косыя, параллельныя, сходящіяся,—всегда схематичны, тутъ ткань является въ своей естественности, поверхность ея представляетъ, какъ въ дѣйствительности, возвышенія, углубленія, вдавленія, изломы и нагроможденія.

Конечно, и здѣсь не все понятно. У мальчика (68), напримѣръ, складки плаща на лѣвой рукѣ расходятся лучеобразно на высотѣ кисти, какъ будто какое-то препятствіе мѣшаетъ паденію складокъ; но не легко представить себѣ, какого рода это препятствіе. Мотивъ самъ по себѣ возможенъ, но здѣсь онъ лишенъ основанія. Въ той же фигурѣ части плаща, падающія съ ноги и лѣвой руки, образуютъ при встрѣчѣ острый уголъ; въ отдѣльности каждый мотивъ правиленъ, но ихъ сочетаніе невозможно.

То же самое повторяется въ колѣнопреклоненной дѣвушкѣ (62). Въ лежащихъ фигурахъ вѣрно отмѣчено паденіе каймы, но одежда неправдоподобно связана съ очертаніями тѣла (65—66). Что касается самыхъ складокъ, то несомнѣнная заслуга художника въ томъ, что онъ постигъ ихъ суть, дѣленіе на ребро и углубленіе, образованіе «жолобковъ». Но «жолобки» разсыпаны произвольно: вдоль ногъ дѣвушки (62) или на бедрахъ лысаго старика (69) они попадаются даже тамъ, гдѣ ихъ въ дѣйствительности не можетъ быть. И наоборотъ, въ шерстяной ткани должны бы быть углубленія, а вмѣсто нихъ мы находимъ жесткія ребра складокъ. Короче говоря: художникъ дѣлалъ наблюденія надъ одеждой и полагалъ, что вполнѣ освоился съ нею. Но его наблюденія не шли вглубь, онъ не далъ себѣ яснаго отчета о томъ, почему образуются складки въ дѣйствительной ткани, какое соотношеніе между движеніями тѣла и облегающей его одеждой. Онъ передалъ не явленіе въ цѣломъ, а воспоминанія о немъ, частичныя впечатлѣнія.

Это искусство въ корнѣ отличается отъ предшествовавшаго. Въ томъ царитъ выборъ, размѣренный опытъ, страхъ передъ рѣзкими новшествами; здѣсь же—естественность во что бы то ни стало. И какъ разъ эта противоположность уясняетъ намъ то значеніе, какое скульптуры Олимпіи имѣютъ въ исторіи искусствъ. Архаическія формы, въ своемъ однообразіи, должны были, наконецъ, утомить глазъ. Мы любуемся ими теперь, мы можемъ оцѣнить тонкость ихъ внутренней жизни, любовную тщатель-

ность, точность и добросовѣстность, всѣ тѣ этическія свойства, которыя архаическій ваятель вкладывалъ въ свои произведенія. Но мы понимаемъ также, что рано или поздно античные художники должны были увидѣть глубокую пропасть, отдѣлявшую эти формы отъ дѣйствительности. Наступилъ день, когда строгая дисциплина архаизма стала казаться невыносимымъ гнетомъ; когда почувствовали, какъ ограниченъ кругъ предметовъ и мотивовъ искусства по сравненію съ неограниченнымъ разнообразіемъ природы; когда всѣ эти милыя и изящныя творенія, весь этотъ стилизованный и условный міръ показался искусственнымъ, фальшивымъ и ложнымъ. И удивляться ли, что нѣкоторые художники, когда ихъ глаза открылись, наконецъ, для природы, были охвачены настоящею страстью къ ней? Къ природѣ думали подойти тѣмъ ближе, чѣмъ дальше держались отъ всякой традиціи, и такимъ образомъ, на мѣсто торжественно благородныхъ типовъ архаизма поставили другіе, взятые изъ низменныхъ сферъ, на мѣсто тщательно взвѣшенныхъ, традиціонныхъ мотивовъ—случайные, на мѣсто выбора—первое впечатлѣніе, импрессіонизмъ.

Мы произнесли слово, которое, навѣрное, уже давно приходило на умъ читателю: обозначеніе одного направленія современнаго искусства, до сихъ поръ еще не совсѣмъ отжившаго, и которое, при своемъ появленіи, вызвало у многихъ опасеніе за будущность искусства. Сравненіе можно бы было продолжить дальше. Но наша задача историческая, ретроспективная. Мы должны разсматривать историческое явленіе въ связи съ предыдущимъ и послѣдующимъ.

Мы видѣли, изъ какихъ предпосылокъ вышелъ описанный поворотъ въ греческомъ искусствѣ; о послѣдствiяхъ его мы еще будемъ говорить.

Но мы не разсмотрѣли еще всего западнаго фронтона. И здѣсь замѣчается шагъ впередъ. Если отвлечься отъ трехъ фигуръ по серединѣ, то мы встрѣчаемъ сплошь новые мотивы (54), полные силъ и жизни. Дикая страсть, съ одной стороны, упорное сопротивленiе, съ другой, выражены въ разнообразныхъ оттѣнкахъ. И не только это. У Вѣнской Амазонки (51), сраженной въ жестокомъ бою, убранство волосъ не пострадало, одежда въ полномъ порядкѣ. Здѣсь же мы видимъ другое: у одной лапитской женщины (70) распустились волосы, зажатые въ кулакѣ кентавра, пряжки на женскихъ одеждахъ лопнули (71) и не сдерживаютъ ихъ болѣе, плащи мужчинъ сползли къ ногамъ (72). Слѣдовательно, въ Амазонкѣ, какъ и во всемъ архаическомъ искусствѣ, художникъ не перенесся въ положенiе изображеннаго лица, а передалъ поверхностно главный мотивъ, не углубляясь въ дальнѣйшiя слѣдствiя; не то мы видимъ у художника въ Олимпiи. Какъ живо схвачено двойное естество кентавровъ, которые дерутся, какъ люди, и лягаютъ, какъ лошади. Одинъ изъ нихъ звѣрски вцѣпился зубами въ руку лапита, который сдавилъ ему горло (72). Даже углы фронтоновъ использованы художникомъ, какъ убѣжище для испуганныхъ служанокъ.

Вглядимся въ лица. Архаическое искусство не обращаетъ вниманiя на движенiя лица. Оно знаетъ только одно, постоянное выраженiе, каково бы ни было состоянiе духа. На западномъ эгинскомъ фрон-

тонѣ у всѣхъ та же улыбка, у Аѳины, какъ и у воиновъ; улыбается даже раненый, вынимая стрѣлу изъ груди (73). Склоненная голова придаетъ Вѣнской Амазонкѣ (51) выраженіе смертельной истомы, но лицо само по себѣ не отражаетъ борьбы между жизнью и смертью. Выраженіе лица мы встрѣчаемъ впервые на западномъ фронтонѣ въ Олимпіи, и оно сразу проявляется съ извѣстнымъ разнообразіемъ: дикость, страсть, бѣшенство у кентавровъ (74), физическая боль у женщины, схваченной за волосы (75), или у юноши укушеннаго въ руку (76). Разумѣется, это еще первая несмѣлая попытка и относится она преимущественно къ тѣмъ сильнымъ физическимъ ощущеніямъ, которыя рѣзче всего отражаются въ лицѣ; но все же это значительное начинаніе, важный этапъ по пути къ естественности и правдѣ.

Но и это еще не все. Предыдущее искусство знало только отдѣльныя статуи, если не считать всадниковъ и изображеній борющихся животныхъ (10—11). Если и существовала связь между двумя фигурами, то одна изъ нихъ рѣшительно преобладала, а другая была ей подчинена по величинѣ и значенію, какъ дитя на колѣняхъ матери, любимое животное въ рукѣ бога (23) и т. д. На эгинскихъ фронтонахъ и даже на восточномъ олимпійскомъ имѣются только отдѣльныя статуи, каждая сама по себѣ. На западномъ же фронтонѣ по двѣ и по три фигуры равнаго значенія связаны въ одно неразрывное цѣлое, составляютъ настоящія группы—опять существенное приближеніе къ дѣйствительности.

Такимъ образомъ, этотъ фронтонъ обнаруживаетъ большое, сложное мастерство, еще превосходящее

значительныя достиженія восточнаго фронтона. И тѣмъ не менѣе, одинъ и тотъ же мастеръ создалъ и тотъ, и другой! Это доказывается близкимъ сходствомъ лицъ и фигуръ, ихъ одинаковой, какъ бы смягченной мускулатурой, воспроизведеніемъ такихъ индивидуальныхъ чертъ, какъ края плаща, повторяющіе очертанія фигуры. Встрѣчаются буквальныя повторенія: въ мотивахъ одежды обѣихъ колѣнопреклоненныхъ дѣвушекъ на восточной и западной сторонѣ (62, 70), или въ тѣлахъ кентавровъ и коней квадриги (67, 71). Западный фронтонъ принадлежитъ лишь болѣе зрѣлому творчеству мастера.

Въ чемъ же кроется причина, что этотъ фронтонъ производитъ на насъ совсѣмъ другое впечатлѣніе, болѣе художественное, болѣе уравновѣшенное, хотя, по сюжетамъ, надо было бы ожидать противнаго? Или здѣсь нѣтъ тѣхъ тривіальныхъ чертъ, которыя составляютъ отличіе восточнаго фронтона? Низменныхъ существъ довольно и на западномъ, даже дикихъ и звѣриныхъ: но то кентавры. Грубоватый видъ нѣкоторыхъ лапитовъ вполнѣ понятенъ: развѣ возможна утонченность въ борьбѣ съ такими чудовищами, какъ кентавры? Но среди благороднѣйшихъ бойцовъ или среди женщинъ никто не напоминаетъ старика восточнаго фронтона. Тоже можно сказать и о движеніяхъ, о выраженіи лица. Слѣдовательно, средства, которыми располагалъ художникъ на западномъ фронтонѣ, не только расширились и обогатились, но и соотвѣтствуютъ положенію, служатъ замыслу автора. Мастеръ болѣе не пользуется ими, какъ импрессіонистъ, безъ выбора, но обдуманно идетъ къ своей цѣли. Онъ созрѣлъ и знаетъ мѣру.

Интересно еще и слѣдующее: Аполлонъ (77) составляетъ какъ бы центральную ось западнаго фронтона, онъ дѣлитъ ее на двѣ половины. Въ обѣихъ царитъ строгая симметрія, точное соотвѣтствіе линій, такъ что изображенныя живыя существа образуютъ какъ бы орнаментальное цѣлое. Отъ угловъ къ сsrединѣ чередуются группы изъ двухъ и трехъ фигуръ. Эти группы отдѣлены другъ отъ друга, мы видимъ въ нихъ возвышенія, углубленія, перерывы, короче—ритмъ. Согласно-ли это съ дѣйствительностью? На восточномъ фронтонѣ художникъ насильственно поставилъ, изъ одного протеста противъ ритма, какъ чего-то ложнаго, пять вертикальныхъ фигуръ подрядъ, которыя непосредственно сталкиваются со вздернутыми на дыбы конями; гдѣ только можно, мастеръ возстаетъ противъ симметріи. Бунтовщикъ смирился на западномъ фронтонѣ: здѣсь онъ стремится къ согласованности съ архитектурой, жертвуетъ ей внутренней правдоподобностью, даже живостью изображенія, такъ какъ всѣ фигуры, какъ зачарованныя, позируютъ для зрителя.

Намъ осталось еще разсмотрѣть Аполлона (78), строгаго, царственнаго, сверхчеловѣческой величины. Мы какъ будто уже встрѣчали его? Конечно, это древній типъ нагого юноши во всей своей строгости: прямо обращенный фасомъ къ зрителю, съ разставленными ногами и опущенной рукой,—эта ступень развитія казалась уже давно пройденной. И вся поза неестественна: при такомъ моментальномъ поворотѣ головы въ сторону и при поднятіи руки туловище, отчасти и ноги должны были бы тоже участвовать въ движеніи. А между тѣмъ, впечатлѣніе достигается

какъ разъ благодаря этой неподвижности туловища. Именно такъ, какъ онъ есть, въ своей твердой неподвижности, этотъ Аполлонъ олицетворяетъ грознаго, карающаго бога, однимъ движеніемъ способнаго усмирить возстаніе. Такая концепція божества встрѣчалась въ архаизмѣ. И нашъ мастеръ зналъ это. Не задумываясь, онъ вернулся къ архаической традиціи, и ни одна изъ его фигуръ не производитъ такого мощнаго впечатлѣнія, какъ эта.

Тотъ самый художникъ, который въ молодости исповѣдывалъ такой бурный импрессіонизмъ, возвращается въ зрѣлыхъ годахъ къ традиціи. И во всемъ греческомъ искусствѣ это насильственное вторженіе натурализма, которое мы лучше всего можемъ прослѣдить на сохранившихся олимпійскихъ фронтонахъ, но которое, безъ сомнѣнія, встрѣчалось и раньше, составляетъ только эпизодъ. Но плодотворныя начала этого движенія не пропали. Мы вспомнимъ о нихъ передъ Парѳенономъ.

II. ФИДІЙ И СКУЛЬПТУРЫ ПАРѲЕНОНА.

Античное преданіе даетъ намъ, къ сожалѣнію, такъ же мало свѣдѣній о личности Фидія, какъ и объ остальныхъ художникахъ. Въ стихѣ на подножіи Олимпійскаго Зевса, упоминаемомъ у одного писателя, Фидій именуетъ себя аѳинняниномъ, сыномъ Хармида. Только по приблизительной хронологіи нѣкоторыхъ произведеній мы можемъ отнести его рожденіе ко времени Персидскихъ войнъ. Высшаго расцвѣта его геній достигаетъ при Периклѣ: художникъ былъ правой рукой правителя при украшеніи Аѳинъ. Точную датировку, мы имѣемъ только для воздвигнутой въ 438 г. до Р. Х. Аѳины Парѳеносъ. Что касается событій изъ жизни мастера, то передается лишь одинъ фактъ, который мы, однако, предпочли бы не знать. Художника обвинили въ томъ, что онъ утаилъ часть золота и слоновой кости, предназначенныхъ для статуи Аѳины. Правда, свидѣтельства древнихъ позволяютъ заключить, что обвиненіе было клеветническое, ради политическихъ мотивовъ: пробный шаръ противниковъ для сверженія Перикла. Тѣмъ не менѣе, почти достовѣрно, что художникъ кончилъ жизнь въ тюрьмѣ, хотя ближайшія обстоятельства и не выяснены. Но за семь лѣтъ, предшествовавшихъ обвиненію, онъ успѣлъ еще создать Зевса Олимпійскаго, обезсмертившаго его.

При такой скудости свѣдѣній намъ едва-ли можетъ служить утѣшеніемъ портретъ мастера, который, можетъ быть, сохранился, благодаря капризному случаю. На щитѣ Аѳины Парѳеносъ, вокругъ головы Горгоны, была изображена въ рельефѣ битва аѳинянъ съ амазонками. Въ одномъ изъ бойцовъ можно было узнать черты Перикла, хотя онъ и закрывалъ лицо рукой съ занесеннымъ мечомъ. Около него стоялъ старецъ съ непокрытой головой, который обѣими руками кидалъ обломокъ скалы; въ немъ то и видѣли Фидія. На одномъ изъ многочисленныхъ воспроизведеній Аѳины сохранился обломокъ щита и на немъ, среди битвы амазонокъ, группа, совершенно сходная съ только что описанной (79). Такимъ образомъ, если это преданіе заслуживаетъ вѣры, для насъ сохранились, въ грубыхъ чертахъ, разумѣется, портреты Перикла и Фидія. Копіистъ лишь стеръ одну черту оригинала: въ руки Фидія онъ вложилъ топоръ, вмѣсто глыбы мрамора, которую ваятель схватилъ, какъ ближайшее оружіе, въ минуту крайней опасности отечества.

Какъ бы то ни было, для насъ важнѣе всего уяснить себѣ духовный обликъ мастера, его художественную индивидуальность. Исходнымъ пунктомъ должна служить та же Аѳина; ея прозваніе Парѳеносъ, Дѣва, осталось и за храмомъ, Парѳенономъ. Статуя богини, двѣнадцати метровъ высоты, была изваяна изъ золота, слоновой кости, бронзы, серебра, и цвѣтного мрамора; аѳиняне не пожалѣли для нея ни художественныхъ силъ, ни матеріяльныхъ средствъ. Нечего говорить, что оригиналъ давно погибъ; сохранились только описанія и позднія подражанія

(80—87), по большей части незначительныя и даже противорѣчивыя въ частностяхъ. Подробный анализъ этого матеріяла даетъ слѣдующую картину.

Пьедесталомъ служилъ цоколь изъ темнаго мрамора; горельефъ изъ золота и слоновой кости на передней сторонѣ его изображалъ рожденіе Пандоры въ сонмѣ многочисленныхъ боговъ, среди которыхъ первое мѣсто занимала Аѳина; ихъ дары Пандорѣ предназначались человѣчеству. Слѣва Геліосъ на колесницѣ, справа Селена верхомъ на мулѣ обрамляли картину. Цоколь былъ низкій, чтобы статуя торжественно и отчетливо выдѣлялась на немъ, но не проигрывала бы въ величинѣ. На цоколѣ, повернутая полнымъ фасомъ, непоколебимо и твердо, стояла богиня. Лѣвая рука опиралась на щитъ, на внутренней сторонѣ котораго клубомъ свился легендарный змѣй Акрополя. На выпуклой, внѣшней сторонѣ щита находилась голова Горгоны, а кругомъ уже упомянутая битва амазонокъ; внутри былъ изображенъ бой боговъ съ гигантами. Эти два рельефа, равно какъ и бой съ кентаврами, украшавшій сандаліи богини, символически изображали торжество нравственныхъ устоевъ, на которыхъ, по мнѣнію грековъ, зиждился весь міръ и жизнь человѣческая. Правая рука статуи держала фигуру богини Побѣды съ вѣнкомъ въ каждой рукѣ; эта фигура, хотя и меньшихъ размѣровъ, была, однако, въ натуральную величину. Подъ протянутой рукой Аѳины находилась подпора, необходимая не только по техническимъ причинамъ, не только ради художественнаго равновѣсія массъ по обѣимъ сторонамъ главной фигуры, но также ради требованій нашего глаза:

рука богини, утомленная тяжестью Нике, нуждалась въ опорѣ. Вѣроятно, этой цѣли служила колонна, которую мы видимъ на одной, относительно хорошо сохранившейся, къ несчастью, очень грубой копіи, найденной въ Варвакіонѣ (83); только, на этой копіи, колонна слишкомъ высока и непрочувствована въ частностяхъ; кромѣ того, слишкомъ прилегающая къ тѣлу правая рука и косое положеніе щита противорѣчатъ симметріи. Другая, только эскизная, копія, такъ называемая Аѳина Ленормана (84), ближе къ оригиналу и величественнѣе, несмотря на малые размѣры: она даетъ намъ понятіе о почти математической четкости очертаній статуи, несмотря на обиліе аксессуаровъ, четкости, которая была такъ ритмически согласована съ архитектурными линіями пространства. Внизу щитъ и колонна служили какъ бы оплотомъ незащищенной съ этой стороны фигурѣ, которая свободно возвышалась надъ ними. Взоръ скользилъ вдоль рукъ, подымался все выше и наконецъ, какъ зачарованный, останавливался на головѣ, увѣнчанной пятизубчатымъ шлемомъ.

Разсмотримъ теперь самую фигуру. Одежда выжелоблена на подобіе колонны и производитъ впечатлѣніе величайшей устойчивости. Ни одна деталь украшенія не останавливаетъ взгляда: отвѣсныя складки направляютъ его вверхъ, но глазъ не успѣваетъ утомиться ихъ однообразіемъ и скоро задерживается краемъ напуска, образующаго рѣзкія тѣни. Еще дальше отвѣсныя линіи все чаще перерѣзываются, измѣняются, сначала робко, затѣмъ рѣшительнѣе, но все сохраняя движеніе вверхъ. И чѣмъ выше мы поднимаемся, тѣмъ обильнѣе, разнообразнѣе, значитель-

нѣе становятся детали одежды. Сперва поясъ съ змѣевиднымъ узломъ посерединѣ, придающій всей фигурѣ бодрую крѣпость. Далѣе чешуйчатая эгида, внушающая ужасъ блѣднымъ ликомъ Медузы, который смыкаетъ ее, какъ живая пряжка, и извивающимися на рубцѣ змѣями, изъ которыхъ одна обернулась вокругъ копья. Наконецъ, голова, къ которой все стремится, въ которой все завершается. Для нея приберегъ художникъ, скупившійся вначалѣ на эффекты, все богатство украшеній. Листья и завитки покрываютъ шишакъ; грифонъ держитъ забрало; грифоны и лани поочередно украшаютъ края шлема. Надъ всѣмъ этимъ высятся три громадныхъ гребня; два боковыхъ поддерживаются скачущими крылатыми конями, а средній—сфинксомъ, который увѣнчиваетъ человѣческимъ лицомъ все это многообразіе деталей. И въ металлическомъ сіяніи шлема и эгиды мерцаетъ бѣлизной слоновой кости лицо богини, свѣтлое и ясное, въ уборѣ локоновъ, серегъ и тройного ожерелья. Бѣлое лицо, бѣлыя руки, окруженныя змѣевиднымъ запястьемъ, выдаютъ дѣву, несмотра на грозный, воинственный нарядъ.

Такъ представлялась аѳинянину его богиня, олицетвореніе его родины, прославленной богатствомъ, военною мощью и союзами. Защиту своимъ, страхъ врагамъ сулило это явленіе колоссальной величины. Богиня стояла во всеоружіи, неуязвимая, благодаря Горгонѣ, охраняемая дракономъ, миѳическими существами, полчищемъ змѣй. Взглядъ и поза выражали непоколебимое мужество, но видъ ея не имѣлъ ничего угрожающаго; она стояла спокойно, съ обнаженными руками, мирно прислонивъ копье и щитъ.

Свирѣпый драконъ свернулся вдоль стѣнки щита. Забрало шлема было поднято, на самомъ шлемѣ кроткія лани и рѣзвые крылатые кони чередовались съ грозными стражами, грифономъ и сфинксомъ, а на рукѣ богини Нике расправляла крылья. Битвы были кончены, побѣда одержана.

Всѣ эти черты даютъ намъ только слабое представленіе о впечатлѣніи цѣлаго (88—89). Даже если бы существовала репродукція въ тѣхъ же размѣрахъ, съ тѣмъ же блескомъ матерьяла и красокъ, мы всетаки не имѣли бы самаго сокровеннаго и лучшаго: того чувства, которое руководило рѣзцомъ мастера. Мы даже не можемъ, какъ слѣдуетъ, возстановить чертъ лица по противорѣчивымъ копіямъ (90—92).

Если мы станемъ разсматривать каждую изъ упомянутыхъ деталей съ точки зрѣнія ея новизны, то мы найдемъ много заимствованій. Рельефы и изображенія щита, сандалій и цоколя изобличаютъ зависимость отъ излюбленныхъ произведеній эпохи. Нике является, можетъ быть, впервые въ пластическомъ произведеніи, какъ остроумная замѣна часто встрѣчающихся въ рукахъ старинныхъ божествъ фигурокъ, большею частью животныхъ; но живопись еще раньше пошла по этому пути. Поражаетъ архаическая связанность, которая порой проскальзываетъ въ позѣ и въ пониманіи формы. Но развѣ изображеніе божества могло далеко отойти отъ твердо укоренившихся представленій? Оно вѣдь показалось бы чуждымъ зрителю. И развѣ достоинство произведенія въ этихъ частностяхъ, а не въ его глубочайшей идеѣ? Величіе художника сказалось какъ разъ въ широтѣ, съ которой онъ воспринялъ въ свое творчество даже

чуждые ему элементы. Но эти элементы помѣщены имъ, большею частью, на второй планъ, гдѣ они, по своему масштабу и удаленію, имѣютъ лишь декоративное значеніе, или совсѣмъ не видны съ лицевой стороны, какъ рельефы на щитѣ. И если-бы даже для всякаго отдѣльнаго мотива нашелся образецъ, тѣмъ не менѣе творчество Фидія самобытно: въ мощномъ синтезѣ мастеръ слилъ всѣ частности, всѣ отдѣльные мотивы и создалъ глубоко проникновенный, живой, небывалый образъ богини. Если-бы Фидій изваялъ одну эту статую, въ одно мощное твореніе заключивъ всѣ достиженія архаизма, то и тогда онъ имѣлъ-бы право на то высокое положеніе, которое онъ занимаетъ въ исторіи искусства.

Но оцѣнка Фидія древними исходила не изъ этой статуи: слава ея была все-таки ограничена. Сужденія основывались на Зевсѣ Олимпійскомъ, произведеніи несравненно большаго значенія. И эта статуя была изваяна изъ слоновой кости, золота, другихъ металловъ, темнаго мрамора, чернаго дерева и драгоцѣнныхъ камней; все вмѣстѣ составляло сложную красочную симфонію, съ которой не могла равняться обычная, внѣшняя полихромность скульптуръ. Высота какъ самой статуи, такъ и цоколя, не многимъ отличалась отъ размѣровъ Аѳины. Но такъ какъ Зевсъ былъ изображенъ въ сидячемъ положеніи и занималъ въ высоту и ширину весь средній нефъ ранѣе построеннаго храма, то легко себѣ представить, что впечатлѣніе было еще грандіознѣе.

Богъ сидѣлъ на тронѣ. Въ лѣвой рукѣ онъ дер-

жалъ скипетръ съ орломъ на концѣ, въ правой Нике. Голова была увѣнчана оливковымъ вѣнкомъ. На колѣняхъ лежало покрывало съ затканными лиліями и другими мотивами. Многочисленныя детали оживляли тронъ, подножіе, цоколь. На послѣднемъ была изображена, въ рельефѣ, Афродита, выходящая изъ водъ морскихъ; Эросъ заключалъ ее въ объятія, а Пейто, богиня Убѣжденія, ее увѣнчивала; въ числѣ другихъ боговъ были Геліосъ и Селена, которые и здѣсь обрамляли рельефъ. На подножіи выдѣлялась битва амазонокъ съ аѳинянами. Между ножками трона шли балясины, расписанныя братомъ Фидія, Панайноемъ, въ каждомъ полѣ по двѣ фигуры; передняя сторона была окрашена въ голубой цвѣтъ. Повыше, на поперечинахъ, были изображены битвы амазонокъ, а на лицевой сторонѣ, круглой фигурой, игры на палестрѣ. Ручки трона поддерживались сфинксами съ похищенными юношами. Далѣе, вдоль изгиба сидѣнія, Аполлонъ, съ одной стороны, Артемида, съ другой, поражали Ніобидъ. У ножекъ были изображены, по двѣ на нижней части, по четыре на верхней, летящія богини Побѣды; а надъ трономъ, съ каждой стороны, трое харитъ и трое оръ.

Ни одна копія, заслуживающая этого имени, не дошла до насъ. Маленькія подражанія на монетахъ искажаютъ характеръ произведенія и не могутъ итти въ счетъ. Но осталось нѣчто, что, въ извѣстномъ смыслѣ, восполняетъ этотъ пробѣлъ: единодушная оцѣнка всего древняго міра, до самаго поздняго времени. По общему мнѣнію, Зевсъ, какимъ его изобразилъ Гомеръ, былъ воплощенъ въ этой статуѣ. Когда консулъ Павелъ Эмилій, послѣ побѣды надъ

Македоніей, проѣзжалъ черезъ Пелопонесъ, онъ остановился въ Олимпіи, чтобы увидѣть статую. Она произвела на него неизгладимое впечатлѣніе. Ему казалось, что онъ зритъ самого бога, и онъ принесъ ему торжественныя жертвы, точно своему Юпитеру на Капитоліи. Но статуя дѣйствовала не только своею мощью. Отъ нея исходило исключительное обаяніе мира, благости и долготерпѣнія, видъ ея укрѣплялъ вѣру людей. «Идите въ Олимпію,—воскликнулъ одинъ ораторъ,—чтобы лицезрѣть твореніе Фидія. Великое несчастіе умереть, не увидѣвъ подобнаго чуда». А другой утверждалъ, что всѣ удрученные житейскими заботами и невзгодами забываютъ передъ изображеніемъ Зевса всю тяжесть жизни.

Конечно, и внѣшнія обстоятельства играли при этомъ роль: матерьялъ, величина, условія пространства и постановки, даже слава самого ваятеля. И мы знаемъ, какъ легко и охотно античные писатели, особенно поздней эпохи, впадаютъ въ риторику, когда говорятъ о знаменитыхъ произведеніяхъ искусства. Но на этотъ разъ единодушное восхищеніе статуей длилось такъ долго, что оно не могло быть искусственнымъ. Безъ сомнѣнія, Зевсъ, какъ онъ жилъ въ душѣ грековъ, нашелъ свое полнѣйшее выраженіе въ творчествѣ Фидія. Ни одно позднѣйшее изображеніе божества не дерзнуло отступить отъ концепціи Фидія: даже въ отклоненіяхъ видна зависимость отъ него. Пластическое изображеніе божества подлежитъ измѣненію во времени. Для того, чтобы разъ навсегда закрѣпить въ основныхъ чертахъ его образъ, надо было проникнуть въ интимнѣйшую суть божества, опредѣлить его неизмѣнныя и непреходя-

щія черты. Художникъ долженъ былъ вдохнуть собственную душу въ свое произведеніе, чтобы оно имѣло такую неотразимую власть надъ душей другихъ людей. Зевсъ Олимпійскій—новое слово въ искусствѣ. Впервые мы слышимъ о такомъ художественномъ произведеніи, которое глубоко постигло нравственную природу божества, которое сочетало величайшую божественность съ величайшей человѣчностью: Гомеровскій Зевсъ, снизошедшій на землю.

Античные писатели умалчиваютъ о томъ, какими формальными средствами достигъ Фидій такого эффекта. Намъ остаются только умозаключенія и сравненія. Въ Британскомъ музеѣ есть копія одного произведенія, которое очень немногимъ старше Зевса: статуя юноши, вѣнчающаго себя побѣдною повязкою (93). Изысканно тонкія черты лица сіяютъ тихимъ, скромнымъ счастьемъ. На нѣсколько десятилѣтій старше фигура—тоже копія—музея Термъ: Аполлонъ, но не гнѣвный стрѣлокъ, а милостивый богъ, склоняющійся къ смертнымъ (94). Въ головѣ и позѣ еще много архаическаго. Но нѣжно очерченное лицо, обрамленное развѣвающимися кудрями, дышитъ неподражаемою кротостью. Обѣ статуи съ большою достовѣрностью приписываются Фидію. Ему же принадлежалъ, вѣроятно, и оригиналъ прекрасной головы въ Болоньѣ. По остроумному предположенію, эта голова составляетъ одно цѣлое съ туловищемъ Аѳины (въ Дрезденѣ); Аѳина эта имѣетъ тотъ же фидіевскій типъ и является какъ бы старшей сестрой Парѳеносъ (95); братомъ ея, рядомъ съ Аполлономъ Термъ, могъ бы быть другой Аполлонъ, въ Касселѣ (96). И здѣсь царитъ тотъ же духъ

строгаго величія, и здѣсь благородная сосредоточенность подернута легкимъ волненіемъ. Всѣ эти произведенія бросаютъ лучъ свѣта на путь, которымъ шелъ Фидій, прежде чѣмъ ему удалось найти для своего Зевса выраженіе величайшей божественности и благости. А съ другой стороны этотъ путь освѣщается и болѣе поздними произведеніями, изъ которыхъ одно вѣроятно, другое, навѣрное, сдѣланы по оригиналамъ школы Фидія: дрезденскій Зевсъ, полностью реставрированный (97), и особенно важная для насъ голова Гермеса, въ которой торжественное величіе выражается еще въ архаическихъ формахъ (98). Разумѣется, всѣ эти произведенія заставляютъ насъ еще сильнѣе почувствовать, что мы потеряли. Ибо, если позднія, второстепенныя копіи такъ привлекаютъ насъ своею задушевностью и величавостью, то какою мощью долженъ былъ дышать оригиналъ, созданный изъ драгоцѣннѣйшихъ матерьяловъ, и въ которомъ мастеръ достигъ наивысшаго напряженія своихъ творческихъ силъ!

Такимъ образомъ, мы должны разстаться съ личнымъ творчествомъ Фидія, не имѣя о немъ вполнѣ яснаго, исчерпывающаго представленія.

Но, раздадутся возраженія, развѣ мы не обладаемъ богатой сокровищницей оригиналовъ Фидія въ скульптурахъ Парѳенона? И развѣ не онѣ упрочили славу Фидія даже въ широкихъ кругахъ публики? Приписываніе Фидію наружныхъ скульптуръ Парѳенона не основывается на античныхъ источникахъ; только Аѳина внутри храма достовѣрно принадлежала ему, да неопредѣленное руководящее участіе въ созданіяхъ Перикла. Поэтому строгое исто-

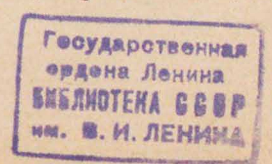
рическое изслѣдованіе не должно связывать его имени съ этими скульптурами. Но развѣ мы восхищаемся ими только ради имени мастера, а не скорѣе наоборотъ? И неужели Фидій потеряетъ въ нашихъ глазахъ, если мы узнаемъ, что эти скульптуры—высшее, что намъ оставилъ греческій рѣзецъ,—считались въ свое время такими второстепенными по сравненію со статуей внутри храма, что были предоставлены болѣе слабымъ художникамъ, подмастерьямъ и ученикамъ? Такъ обстоитъ дѣло, по нашему мнѣнію. Аттическая пластика послѣдующихъ десятилѣтій до того подвластна Фидію, и такъ тѣсно сплетаются въ ней стиль Аѳины Парѳеносъ со стилемъ парѳенонскихъ скульптуръ, что приписать ихъ другому художнику невозможно. Иначе пришлось бы выдумать второго Фидія, который давалъ бы подобные образцы фидіевымъ ученикамъ. Если, такимъ образомъ, личное участіе мастера въ парѳенонскихъ скульптурахъ и остается недоказаннымъ, эти скульптуры, тѣмъ не менѣе, ярче обрисовываютъ намъ его художественный обликъ и, можетъ быть, разъясняютъ кое-что и въ его собственномъ творчествѣ.

Судьбы Парѳенона общеизвѣстны. Онъ былъ построенъ, вскорѣ послѣ половины пятаго вѣка, архитекторомъ Иктиномъ. Одно изъ звеньевъ панэллинской политики Перикла,—храмъ этотъ долженъ былъ служить религіознымъ средоточіемъ союза, во главѣ котораго стремились стать Аѳины. Превращенный, послѣ гибели древняго міра, сперва въ византійскую, потомъ въ католическую церковь, еще позд-

нѣе въ турецкую мечеть, Парѳенонъ стойко противился натиску вѣковъ, до того злополучнаго сентябрьскаго вечера 1687 года, когда венеціанская бомба обратила его въ развалины. Послѣдующія времена принесли дальнѣйшее разореніе. Въ концѣ XVIII в. лордъ Эльджинъ—осужденный одними за вандализмъ, превознесенный другими до небесъ—увезъ большую часть скульптуръ въ Англію, гдѣ онѣ и до сихъ поръ составляютъ драгоцѣнную собственность Британскаго музея; отдѣльные куски разсѣяны въ Парижѣ, Копенгагенѣ и другихъ мѣстахъ. Только малая часть сохранилась въ Аѳинахъ, на самомъ зданіи и въ музеѣ, и ревниво охраняется современной Греціей, какъ драгоцѣннѣйшій завѣтъ славнаго прошлаго. Но даже теперь, когда онъ не болѣе, какъ ограбленная руина, храмъ производитъ впечатлѣніе невыразимаго величія, высится надъ всѣми постройками Акрополя и вѣнчаетъ его классическую линію.

Наружныя стѣны храма покрыты пластическими украшеніями трехъ различныхъ родовъ (99). Надъ архитравами окружающей храмъ колоннады дорическій фризъ изъ триглифовъ и метоповъ. На обѣихъ фасадахъ треугольники фронтоновъ со скульптурами круглой фигурой. Наконецъ, на одной высотѣ съ первымъ фризомъ и параллельно ему, только въ обратную сторону,—іоническій фризъ или фризъ целлы плоскимъ рельефомъ, переходящій спереди и сзади со второго ряда колоннъ на продольныя стѣны храма (100).

Въ метопахъ изображены горельефомъ три уже знакомыхъ намъ сюжета: битвы съ гигантами, съ кентаврами и съ амазонками, кромѣ того, другіе,



вѣроятно, аттическіе миѳы. Художественное убранство храма и было начато съ метопъ; по нимъ, особенно по битвамъ съ кентаврами (101—106), мы можемъ прослѣдить развитіе аттической скульптуры отъ связанныхъ, угловатыхъ фигуръ (101—102) до полныхъ жизни и страсти, съ плавными движеніями, съ выраженіемъ въ лицѣ, съ поразительнымъ мастерствомъ въ трактовкѣ одежды и нагого тѣла (103—106). Бросивъ взглядъ на западный фронтонъ въ Олимпіи (54), въ которомъ тотъ же сюжетъ изображенъ почти съ тѣми же мотивами, мы убѣдимся, что сила выраженія не пострадала отъ болѣе свободныхъ движеній и болѣе тонкаго воспріятія.

Перейдемъ къ фронтонамъ, главному, значительнѣйшему украшенію цѣлаго. Одинъ древній писатель, посвятившій ихъ описанію нѣсколько строкъ, называетъ сюжеты. На восточномъ фронтонѣ рожденіе Аѳины: вышедшая изъ головы Зевса богиня вступаетъ въ сонмъ изумленныхъ олимпійцевъ. На западномъ фронтонѣ споръ между Аѳиной и Посейдономъ за Аттику. Въ доказательство своихъ правъ, оба сотворили чудо на Акрополѣ, Посейдонъ соляной источникъ въ глубокой разсѣлинѣ скалы, Аѳина маслину. И аѳиняне, въ качествѣ судей, рѣшили въ пользу богини. Ни одинъ разсказъ не отражаетъ такъ живо гордости аѳинянъ, которые считали себя первыми обитателями Аттики. Два могущественныхъ божества спорятъ за первенство въ культѣ, и они, аѳиняне, призваны къ рѣшенію спора.

Мы имѣемъ нѣкоторое представленіе только о послѣдней композиціи, благодаря рисунку, сдѣланному незадолго до разрушенія храма (107). Посреди фрон-

тона мы видимъ Посейдона и Аѳину, которые только что произвели чудо и отводятъ назадъ руку съ трезубцемъ и копьемъ. Въ склоненныхъ тѣлахъ ярко выражается одновременность дѣйствія, оружіе направлено въ одну точку. За богами стоятъ ихъ колесницы, управляемыя женскими божествами, вблизи дружественные боги, Гермесъ и Ирида; возницей Аѳины служитъ многообѣщающая богиня Побѣды. Кони занимаютъ здѣсь какъ разъ такое же мѣсто, какъ на восточномъ фронтонѣ въ Олимпіи (53), но какъ они исполняютъ здѣсь едва намѣченную тамъ задачу! Вздернутые на дыбы, они слѣдуютъ линіи фронтона и вмѣстѣ съ тѣмъ скрадываютъ для нашего глаза разницу въ величинѣ между фигурами боговъ посрединѣ и людей въ углахъ. Послѣдніе, свидѣтели и судьи состязанія, представляютъ древнѣйшихъ обитателей Аттики, королей Кекропса и Ерехѳея, Бузига и Бута съ ихъ семействами. По счастливой мысли художника, здѣсь введены многія юношескія и дѣтскія фигуры, которыя служатъ звеньями между старыми и молодыми поколѣніями и олицетворяютъ столь прославленную преемственность рода. Симметрія обѣихъ половинъ фронтона основана на равновѣсіи массъ, при полной свободѣ отдѣльныхъ мотивовъ: это новый шагъ впередъ, по сравненію съ западнымъ фронтономъ въ Олимпіи. Къ сожалѣнію, почти всѣ фигуры изуродованы, въ томъ числѣ Аѳина (108) и мощный Посейдонъ (109). Сравнительно лучше сохранились группа Кекропса съ дочерью (111) и предполагаемый Бузигъ (110), который напоминаетъ, въ сильно усовершенствованномъ видѣ, одну изъ фигуръ восточнаго фронтона въ Олимпіи (66).

Композиція восточнаго фронтона представляла уже въ XVII в., когда былъ сдѣланъ вышеназванный рисунокъ, зіяющіе пробѣлы; между тѣмъ какъ фигуры на немъ лучше сохранились. Въ лѣвомъ углу Геліосъ подымается со своей колесницей изъ волнъ (112): великолѣпные скакуны, запрокинувъ головы, трепещущими ноздрями вдыхаютъ утренній воздухъ; они опредѣляютъ и здѣсь восходящую линію фронтона, и движенія ихъ такъ бурны, что они точно стремятся выпрыгнуть изъ него. Около нихъ юноша удобно усѣлся на скалѣ, разостлавъ на нее тигровую шкуру и плащъ (113). Такъ какъ онъ повернулся спиной къ срединѣ фронтона, то онъ еще не знаетъ о томъ, что произошло. Изъ двухъ женщинъ, сидящихъ рядомъ съ нимъ, старшая только что обратила вниманіе на событіе и указываетъ на него младшей (114). Какъ молніеносно это явленіе Аѳины! Взгляните на слѣдующую фигуру, дѣвушку (115), которая, убѣгая, не можетъ оторвать взгляда отъ центральной сцены. Ея верхняя одежда распустилась и развѣвается за ея спиной. Самое ядро композиціи—чудесное рожденіе Аѳины,—къ сожалѣнію, погибло цѣликомъ, если не считать немногихъ неясныхъ фрагментовъ; только отзвукъ отдѣльныхъ мотивовъ доходитъ до насъ въ позднихъ рельефахъ. Съ правой стороны, первая изъ сохранившихся фигуръ представляетъ сидящую женщину зрѣлыхъ лѣтъ, обращенную къ зрителю (116); еще правѣе, двѣ другихъ женщины: одна изъ нихъ небрежно лежитъ на скалѣ, покрытой плащемъ, и опирается на колѣни другой, которая любовно къ ней склонилась (117). Наконецъ, въ углу, Селена, со своей колесницей, опускается въ волны (118).

Кого изображаютъ эти фигуры? Въ ихъ нынѣшнемъ, печальномъ состоянiи, и при отсутствiи внѣшнихъ аттрибутовъ, намъ остаются однѣ догадки. Что они боги—ясно: за это говоритъ какъ самъ изображенный миѳъ, такъ и параллель съ тѣми рожденiями боговъ, которые Фидiй изобразилъ на цоколяхъ Аѳины и Зевса; всѣ они идейно связаны между собой. И на самомъ дѣлѣ, юноша, небрежно и удобно расположившiйся на скалѣ, напоминаетъ намъ Вакха, слѣдующая за нимъ пара обнявшихся женщинъ—мать и дочь, Деметру и Кору. Дѣвушка, которая быстро удаляется, чтобы, повидимому, разнести вѣсть о случившемся, изображаетъ, вѣроятно, божественную посланницу Ириду. Но кто-же та величественная женщина, съ пышными формами, едва скрываемыми одеждой, которая такъ самоувѣренно отдыхаетъ на колѣняхъ другой женщины? Эта послѣдняя, тоже богиня, охотно подчиняется ей. Такъ повелѣвать привыкла только красота, ей одной добровольно служатъ, а потому величественная женщина должна быть Афродитой. Но такъ какъ всѣ эти фигуры составляютъ только малую часть былого величiя, такъ какъ мы не знаемъ, до какой силы выраженiя могло подняться это искусство, то всѣ эти опредѣленiя остаются условными.

Одно не подлежитъ сомнѣнiю: эти фигуры представляютъ боговъ, не людей. Ни предъ однимъ созданiемъ искусства мы такъ непосредственно, такъ остро не испытываемъ впечатлѣнiя божества, облеченнаго въ человѣческую форму, какъ предъ этими фигурами. При видѣ этихъ творенiй, которыя въ свое время занимали подчиненное, декоративное

мѣсто, мы ощущаемъ вѣянье того духа, которымъ былъ проникнутъ Фидіевскій Зевсъ.

Чѣмъ обусловливается такое впечатлѣніе? Обратимъ прежде всего вниманіе на позы. Мотивы движенія встрѣчались и въ предшествовавшемъ искусствѣ, въ олимпійскихъ и эгинскихъ группахъ. Но движенія эгинскихъ фигуръ слишкомъ правильны и искусственно напряжены, они отзываются гимнастическимъ заломъ и плац-парадомъ. На восточномъ фронтонѣ въ Олимпіи движенія непринужденныя, но это непосредственность низшихъ, плебейскихъ существъ. Въ фигурахъ Пароенона мы не видимъ ни гимнастической выправки, ни грубой распущенности. Или, вѣрнѣе, онѣ взяли нѣчто отъ тѣхъ и другихъ группъ, взяли свободу и выдержку, ту свободу, которая пріобрѣтается властью надъ собой, ту спокойную увѣренность, которая никогда не переходитъ за границы приличія и достоинства. Такіе результаты можетъ дать только подборъ, культивированный многими поколѣніями. Совершенное примиреніе противоположностей приводитъ, такимъ образомъ, къ существамъ благороднѣйшей, высшей породы, къ героямъ и богамъ.

Не движеніе одно, но и самое сложеніе придаетъ этимъ фигурамъ несравненное величіе (119—121). Въ ихъ линіяхъ такая чистота и такое благородство, что всѣ извѣстныя намъ произведенія искусства блѣднѣютъ передъ ними.

Какимъ образомъ дошло искусство до такой законченности линій? Можетъ быть, это объясняется

совершенствомъ живыхъ моделей, служившихъ художнику? Но всѣ фигуры одинаково безукоризненны, какъ бы онѣ ни различались поломъ, возрастомъ и характеромъ. Та или иная частность и могла быть взята изъ дѣйствительности. Но гдѣ бы нашелъ теперь художникъ такихъ безукоризненно совершенныхъ моделей, да еще въ такомъ количествѣ? Или греческая раса была выше нашей? О наружности древнихъ грековъ мы можемъ судить преимущественно по ихъ художественнымъ произведеніямъ. Но если мы вспомнимъ, что рядомъ съ прославленнымъ Алкивіадомъ стоялъ Сократъ, похожій на силена, если мы подумаемъ о неправильномъ черепѣ Перикла, или о чертахъ Фидія (при томъ условіи, что на рельефѣ щита изображенъ его портретъ), то мы должны признать, что и древніе греки не отличались безукоризненною внѣшностью. И кромѣ того если все зависитъ только отъ расы, чѣмъ же объясняется тотъ фактъ, что подобнаго пониманія человѣческихъ формъ не встрѣчается въ греческомъ искусствѣ ни до Парѳенона, ни послѣ?

Тотъ же вопросъ встаетъ при изображеніяхъ животныхъ. Формы коней необыкновенно величавы (122). И тутъ былъ, дѣйствительно, поднятъ вопросъ о породѣ. Но сужденія знатоковъ оказались настолько разнорѣчивы, что мы не можемъ надѣяться притти къ удовлетворительному результату на этотъ счетъ.

Установлена одна, хотя и отрицательная, истина. Конь Селены отличается отъ коней всѣхъ извѣстныхъ породъ. Нижняя челюсть закругленнѣе, глаза болѣе выдаются, дѣленіе щеки и челюсти и ихъ подраздѣленія рѣзче, чѣмъ въ дѣйствительности; всѣ мелкія

детали смягчены, формы упрощены. Это обстоятельство. можетъ помочь намъ при дальнѣйшихъ выводахъ.

Природа создаетъ только отдѣльныхъ индивидовъ. Если мы сравнимъ, напримѣръ, различные экземпляры какой-нибудь растительной формы, листъ плюща, клена или виноградной лозы, или части человѣческаго тѣла, какъ руку, ногу, ухо и т. д., то мы, среди тысячъ, не найдемъ двухъ совершенно одинаковыхъ предметовъ, непремѣнно встрѣтятся индивидуальныя различія. Тѣмъ не менѣе, мы имѣемъ рѣзко очерченные образы всѣхъ этихъ формъ, которые, до извѣстной степени, совпадаютъ съ дѣйствительно существующими, отличаясь отъ нихъ лишь въ деталяхъ. По сравненію съ дѣйствительностью, этотъ умственный образъ несравненно совершеннѣе въ очертаніяхъ, каждая его часть обведена болѣе простыми, болѣе правильными линіями. Въ природѣ, доли и жилки какого-нибудь листа всегда несимметричны на обѣихъ сторонахъ, очертаніе не представляетъ опредѣленной, твердой линіи, а состоитъ изъ безчисленныхъ зигзаговъ и изломовъ. Но, въ нашемъ представленіи, листъ вполнѣ симметриченъ, колебанія контура сгладились. Тоже относится и ко всякой органической формѣ. Индивидъ представляетъ уклоненія отъ правильной линіи, но наша мысль возстановляетъ форму въ ея чистотѣ.

Искусство, передавая природу, можетъ держаться того или другого принципа. Оно можетъ изображать формы, встрѣчающіяся въ отдѣльномъ инди-

видѣ, или формы, существующія въ нашемъ представленіи, какъ результатъ тысячи индивидуальныхъ воспріятій. И въ томъ, и въ другомъ случаѣ можно достичь правды. Но въ первомъ случаѣ правда болѣе ограниченная и условная: чтобы оцѣнить ее, мы должны представить себѣ тѣ условія, изъ которыхъ выросло данное художественное произведеніе. Греческое искусство, начиная съ архаизма, избрало другой путь, оно стремится къ болѣе обобщенной правдѣ, къ типу. Но и здѣсь встрѣчается тысяча оттѣнковъ. Въ умѣ ребенка извѣстный образъ предмета запечатлѣвается иначе, чѣмъ въ умѣ взрослаго. Взрослый человѣкъ безъ художественнаго развитія воспринимаетъ этотъ образъ опять таки иначе, чѣмъ художникъ съ его впечатлительной душой, изощренной безчисленными сознательными наблюденіями. И сами предметы представляютъ безконечную скалу оттѣнковъ. Только въ рѣдкихъ случаяхъ ихъ умственный образъ можетъ быть очерченъ сравнительно простыми линіями, какъ въ вышеприведенныхъ примѣрахъ. Чѣмъ богаче развиваются формы, тѣмъ труднѣе уловить существенныя черты линій и плоскостей. Такимъ образомъ, и въ нѣдрахъ идеализма въ искусствѣ существуетъ безконечная градація въ приближеніи къ правдѣ. Греческая архаическая пластика, шагъ за шагомъ, подымается все выше по этому пути, пока она, однимъ взмахомъ крыльевъ, не достигаетъ вершины творчества въ скульптурахъ Пароенона.

Въ нихъ такое величіе, такая проникновенность пониманія, которыя далеко превосходятъ всѣ наши представленія. Всякая форма, всякая часть тѣла дана

въ своихъ чистѣйшихъ очертаніяхъ, доступныхъ только геніальному созерцанію. Художникъ постигъ творческую мысль природы. Но природа раздробляетъ эту мысль въ милліонахъ существъ; случайно дѣйствующія причины, здѣсь упадокъ, тамъ перераз витіе, и ихъ наслѣдственное накопленіе, искажаютъ творчество природы, въ то время, какъ художникъ возстановляетъ его во всей чистотѣ. Мы съ восхищеніемъ смотримъ на наше собственное изображеніе, какимъ оно должно и могло бы быть, но какимъ оно не есть на самомъ дѣлѣ. Совершенная идеальность концепціи возводитъ его на высоту божественности.

Мы понимаемъ наивную жалобу современнаго скульптора, который воскликнулъ, при видѣ этихъ изваяній: «они вылѣплены, какъ будто, съ натуры, но мнѣ никогда не удавалось найти такихъ натурщиковъ!» Гёте выражаетъ ту же мысль гораздо глубже: по поводу коня Селены, онъ говоритъ, что «художникъ создалъ въ немъ первоначальный типъ лошади, можетъ быть, увидѣнный имъ, можетъ быть, возникшій въ его душѣ. Намъ, по крайней мѣрѣ, кажется, что изображеніе отмѣчено величайшей поэзіей и, въ то же время, дѣйствительностью». Послѣднія слова даютъ исчерпывающее опредѣленіе этого искусства.

До сихъ поръ мы не разсматривали одного художественнаго элемента, одежды, не менѣе значительнаго въ пластикѣ, чѣмъ нагое тѣло. Въ архаическомъ искусствѣ, если не считать первыхъ попытокъ, одежда или рабски прилегаетъ къ тѣлу, даже тамъ, гдѣ это въ дѣйствительности невозможно, или

сложена въ искусственную плиссировку, не позволяющую самостоятельныхъ движенiй. На фронтонахъ въ Олимпiи одежда освобождается отъ оковъ. Но тамъ одежда и тѣло раздѣльны, независимы другъ отъ друга. На фронтонахъ Пароенона движенiя одежды свободно слѣдуютъ присущему имъ ритму, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, она повинуется художественному закону, добровольно подчиняется тѣлу, воспроизводитъ его строенiе, сопровождаетъ, дополняетъ и подчеркиваетъ его движенiя. Взглянемъ на эту Афродиту (123): развѣ одежда, съ ея опредѣленными дѣленiями на талiи, на бокахъ, на плечахъ, не обнаруживаетъ скрытаго строенiя тѣла? И развѣ движенiя членовъ не угадываются по одному направленiю складокъ? Ихъ лѣнивое паденiе съ плечъ и груди, ихъ скопленiе у пояса характеризуютъ небрежно прислонившiйся торсъ, густая полоса складокъ повыше колѣнъ указываетъ на легкое перекрещиванiе ногъ. Напряженность складокъ у сидящей слѣва фигуры, развѣвающiяся драпировки (124) на спѣшащей дѣвушкѣ, развѣ одежда не замѣняетъ тутъ движенiй самого тѣла? Подобныя линiи могутъ встрѣчаться въ дѣйствительности, но едва ли въ такомъ чистомъ и законченномъ видѣ и на такомъ большомъ протяженiи, потому что, при любомъ препятствiи, плавное теченiе ткани отклоняется въ сторону. И здѣсь художникъ даетъ идеальную форму тому, что въ природѣ ограничено и измѣнчиво, и здѣсь онъ постигъ органическiй законъ, по которому происходятъ движенiя одежды, и ея великую художественную задачу. Въ фигурахъ мастера тѣла и одежда сливаются въ неразрывное цѣлое, эти люди уже родились одѣтыми.

Можно возразить, что для подобнаго рода изображеній сама природа дала образцы въ намоченной ткани,—извѣстная нынѣшнимъ художникамъ уловка. Весьма возможно, что парѳенонскій ваятель прибѣгнулъ къ такому вспомогательному средству, но это не мѣняетъ существа дѣла. Ибо мысль о примѣненіи намоченной ткани могла явиться у художника только послѣ того, какъ вся концепція была уже готова въ его головѣ. Изъ какой ткани, спросимъ мы далѣе, состояли эти одежды? Мы можемъ отличить болѣе легкія и болѣе тяжелыя, образующія нѣсколько большихъ складокъ или тысячу маленькихъ. Здѣсь края складокъ рѣзко очерчены, тамъ они мягко сливаются. Но какія это ткани въ точности,—рѣшить невозможно. Художника не интересовала матерьяльная, вещественная сторона, онъ выразилъ только абстрактную форму, идею одежды.

Такимъ образомъ, повсюду, въ этомъ искусствѣ, безраздѣльно господствуетъ идеализмъ.

Какъ третью и послѣднюю часть пластическаго украшенія храма мы должны разсмотрѣть іоническій фризъ, который тянулся вдоль храмовыхъ стѣнъ. Онъ изображаетъ торжественное шествіе, которое, каждые четыре года, направлялось изъ нижняго города къ Акрополю, чтобы передать богинѣ большой шерстяной пеплосъ, сотканный аѳинскими женщинами и дѣвушками. Все, что было замѣчательнаго въ Аѳинахъ, принимало участіе въ этомъ шествіи: должностныя и сановныя лица государства, избранные граждане, цвѣтъ молодежи. Колоніи и дружественныя

государства присылали пословъ съ жертвенными дарами. Это блестящее зрѣлище увѣковѣчено во фризѣ: такимъ образомъ, почести богинѣ воздаются на всѣ времена, а не только въ день праздника. Какое богатство благородныхъ, величавыхъ, привлекательныхъ фигуръ, какое разнообразіе предметовъ, формъ, движеній, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, какая простота рельефа и линій на этомъ фризѣ (125—132)! Жрецы, именитые граждане, герольды, распорядители празднества. Старцы, опирающіеся на палку, выступающіе въ гордой силѣ мужи, дѣвушки, скромно потупившіяся, съ жертвенными сосудами, благовоспитанные юноши, закутанные въ плащи. Музыканты съ цитрами и флейтами, служители съ жертвенными хлѣбами, водой для окропленій и священными вѣтвями. Затѣмъ жертвенныя животныя, бараны и коровы, иные покорные, другіе нетерпѣливо дергающіе за веревку. Далѣе ряды квадригъ съ вооруженными юношами и, наконецъ, самое блестящее въ блестящемъ шествіи, гордость Аѳинъ, длинный рядъ всадниковъ, изображенный художникомъ съ видимою любовью. Иные еще заняты снаряженіемъ, другіе садятся на коней и догоняютъ переднихъ всадниковъ. Они сходятся, ряды смыкаются, снова расходятся. Это не строгій военный порядокъ, всякій дѣйствуетъ за себя, но всѣ одушевлены однимъ желаніемъ, одною мыслью, одною цѣлью. Передніе всадники уже достигли мѣста назначенія, гдѣ жрецъ принимаетъ изъ рукъ мальчика священное одѣяніе богини, въ то время, какъ дѣвушки, по приказанію жрицы, приносятъ скамьи для сидѣнія (133).

И нѣкоторые изъ зрителей уже заняли мѣста. Это сами боги, раздѣленные на двѣ группы. На пер-

вомъ мѣстѣ, слѣва, сидитъ въ креслѣ Зевсъ (134—135), рядомъ съ нимъ Гера обратила къ царственному супругу лицо, скрытое отъ другихъ большимъ покрываломъ; около царицы божественная служанка, крылатая Ирида. Далѣе высокая, сильная фигура юнаго бога, подпирающаго руками высоко поднятое колѣно; ему не терпится сидѣть на мѣстѣ: это Аресъ, богъ войны, снѣдаемый внутреннимъ огнемъ. Затѣмъ Деметра съ большимъ факеломъ, окутанная широкими одеждами. Юноша противъ нея расположился на подушкѣ, опираясь на плечо товарища; это никто другой, какъ изнѣженный Вакхъ. А его стройный, живой товарищъ, занимающій крайнее мѣсто, разумѣется, быстроногій Гермесъ, божественный посланецъ. Обутый, со шляпой на колѣняхъ, онъ всматривается въ даль, готовый вскочить по первому знаку своего господина.

Въ правой группѣ (136—138) центръ занимаетъ Аѳина, богиня празднества и храма, въ скромномъ, мирномъ одѣяніи, безъ обычнаго вооруженія. Рядомъ съ нею сидитъ, опираясь на палку, почтенный богъ, который смотритъ на нее съ благоговѣйною нѣжностью; вглядѣвшись пристальнѣе, видно, что одна нога длиннѣе другой и осторожно покоится на полу: это хромой Гефестъ, который въ миѳѣ и культѣ былъ особенно тѣсно связанъ съ Аѳиной. За нимъ слѣдуютъ Посейдонъ и Аполлонъ; аттрибуты ихъ, трезубецъ и лавровая вѣтвь, были исполнены кистью. Далѣе Артемида, стройная дѣвушка съ широкой повязкой въ волосахъ; устремивъ все вниманіе на приближающееся шествіе, она поднимаетъ руку къ плечу, точно невольно ищетъ обычный колчанъ. За нею, на креслѣ, покрытомъ мягкою тканью, сидитъ

Афродита (отъ нея теперь почти ничего не осталось); она, видимо, указываетъ на шествіе своему сыну, Эросу, который прислонился спиной къ матери и защищаетъ ея зонтикомъ свое нагое тѣло отъ іюльскаго солнца: мотивъ интимной прелести, который вмѣстѣ съ тѣмъ заполняетъ пустоту въ фонѣ рельефа. А непосредственно за богами, безъ всякаго перехода, идутъ во главѣ шествія высшіе сановники, повернувшись спиной къ богамъ, незримымъ для смертныхъ.

Индивидуальная характеристика отдѣльныхъ боговъ, которую мы здѣсь видимъ, не имѣетъ примѣровъ во всемъ прежнемъ искусствѣ. И эта характеристика не стремится передать исключительно достоинство и величіе, она отмѣчаетъ также тѣлесные и душевные недостатки: хромоту Гефеста, хрупкость Эроса, изнѣженность Вакха, безпокойный духъ Ареса. Художникъ не побоялся придать своимъ богамъ человѣческія черты.

Достойно удивленія слѣдующее: прежнее искусство, вездѣ, гдѣ оно было призвано къ украшенію храмовъ, брало свои сюжеты изъ миѳа. Даже дерзкій новаторъ, создавшій восточный фронтонъ въ Олимпіи, проявилъ свой натурализмъ въ миѳологическихъ сюжетахъ. Здѣсь же, въ Парѳенонѣ, искусство достигло наивысшаго идеализма, а сюжетъ взятъ изъ дѣйствительности. И не только это: боги и люди такъ сблизились, что съ трудомъ различаются: хотя первые и больше по величинѣ, но разница едва замѣтна для насъ; еще менѣе могъ ее ощущать грекъ, привыкшій къ тому, что всѣ фигуры архитектурнаго фриза, сидящія и стоящія, пѣшія, конныя или въ колесницѣ, заполняли всю данную высоту.

Боги походили на смертныхъ не только по внѣшности, но и по своему духовному облику. И, тѣмъ не менѣе, то были боги. Художникъ могъ дерзнуть придать имъ черты человѣческой слабости: такъ несравненно высокъ былъ образъ человѣка, который онъ носилъ въ душѣ и который сумѣлъ воплотить въ безсмертную форму.

III. СКОПАСЪ И ПРАКСИТЕЛЬ.

Мы должны перескочить черезъ два поколѣнія, чтобы снова встрѣтить въ исторіи скульптуры яркую индивидуальность, опредѣляющую цѣлую эпоху. На этотъ разъ, два художника заявляютъ свои права: Скопасъ и Пракситель.

Скопасъ, съ острова Пароса, былъ старшимъ изъ нихъ, повидимому, и пользовался въ древности большею извѣстностью. Многочисленныя его произведенія славились во всемъ греческомъ мірѣ. Тѣмъ не менѣе, у насъ остались скудныя данныя для опредѣленія времени его дѣятельности. Въ 350 г. до Р. Х. умеръ сатрапъ Каріи, Мавзолъ, и жена его Артемизія рѣшила соорудить ему пышную гробницу, Мавзолей, давшій наименованіе всѣмъ подобнымъ памятникамъ. Цѣлый рядъ ваятелей былъ призванъ для его украшенія, среди нихъ Скопасъ, который, слѣдовательно, уже былъ извѣстенъ. До насъ дошли многочисленные остатки этихъ скульптуръ, въ особенности куски фризовъ съ изображеніями несущихся колесницъ и битвъ съ амазонками (139) и кентаврами; всѣ фрагменты отмѣчены несомнѣннымъ мастерствомъ. Но какъ дѣлили между собою работу отдѣльные художники, участвовалъ-ли, и въ какой мѣрѣ, Скопасъ въ сохранившихся скульптурахъ—остается неизвѣстнымъ.

Немногимъ больше мы знаемъ и о статуяхъ Скопаса. Достовѣрныхъ свѣдѣній у насъ вообще не было, пока, лѣтъ тридцать тому назадъ, не раскопали часть храма Аѳины въ Тегеѣ и не нашли тамъ фрагментовъ статуй фронтона, которые, по античному свидѣтельству, были созданіемъ Скопаса. Это, прежде всего, головы кабана и юноши, обѣ въ печальномъ состояніи, далѣе половина головы въ шлемѣ, тогда какъ другая половина уже много лѣтъ была вдѣлана въ стѣну деревенскаго дома. Новѣйшія раскопки открыли еще дальнѣйшіе фрагменты, среди нихъ безбородую голову Геракла.

Въ этихъ лицахъ (140—142) бросается, прежде всего, въ глаза сильное выраженіе страсти, будь то возбужденіе битвы, или боль пораженія. Эта сила экспрессіи потребовала особо энергическихъ средствъ выраженія. Голова сильно запрокинута, лицо повернуто кверху. Полуоткрытый ротъ тяжело дышитъ, верхніе зубы обнажены. Изборожденный морщинами лобъ выступаетъ надъ переносицей. Особенное вниманіе обращено на глаза: глазное яблоко лежитъ въ глубокой впадинѣ и оттѣняется рѣзко очерченнымъ верхнимъ вѣкомъ, внутренній уголъ глаза глубоко врѣзанъ, въ то время, какъ внѣшній почти закрытъ валикомъ кожи,—все это придаетъ глазамъ въ высшей степени взволнованное выраженіе. Такъ какъ эти особенности встрѣчаются въ трехъ различныхъ головахъ, наряду съ почти четырехугольнымъ черепомъ и прямолинейными очертаніями подбородка и щекъ,—можно предположить, что это индивидуальная особенность мастера. Тѣ же характерныя черты встрѣчаются и въ другихъ головахъ, изъ которыхъ иныя

напоминаютъ Скопаса и по другимъ причинамъ: такова юношеская, увѣнчанная листвой тополя голова Геракла (143), имѣющаяся во многихъ экземплярахъ, и цѣлая статуя Геракла съ подобной же головой (144). Далѣе Мелеагръ (145—146), задумчиво усталый, Асклепій (147) и прекрасная женская голова въ повязкѣ (148), оригиналомъ которой, кажется, послужила голова, найденная на юго-западномъ склонѣ Акрополя.

Здѣсь мы встрѣчаемъ новый элементъ: паѳосъ. Искусство пятаго вѣка, словесное и пластическое, выражаетъ только длительныя душевныя состоянія, этику. Боги Фидія—этическія существа, какъ и трагическія фигуры Эсхила и Софокла. Но Эврипидъ, великій новаторъ, вводитъ новую тему. Онъ проникаетъ въ глубь человѣческаго сердца, испытываетъ и изслѣдуетъ его, раскрываетъ передъ нами его бури, волненія и страсти, словомъ, вводитъ паѳосъ въ греческое искусство. Этотъ поворотъ въ поэзіи произошелъ еще въ концѣ пятаго вѣка, ибо поэзія, по самому способу своего выраженія, идетъ впереди другихъ искусствъ. Въ пластикѣ паѳосъ встрѣчается въ первый разъ только въ творчествѣ Скопаса.

Теперь, когда первый лучъ свѣта брошенъ на характерную черту искусства Скопаса, мы можемъ составить себѣ болѣе опредѣленное представленіе о нѣкоторыхъ другихъ его произведеніяхъ, о которыхъ сохранились только намеки: прежде всего мы имѣемъ ввиду знаменитую Менаду. Въ мраморѣ этой статуи бушуетъ вакхическое возбужденіе, такъ гласитъ одна эпиграмма въ честь ея. Съ тѣмъ же направленіемъ согласуются другія произведенія, которыя мы знаемъ только по сюжетамъ: самъ Вакхъ со своей свитой:

бурный богъ войны Аресъ; безпокойныя морскія божества; Эринніи; Афродита, вдохновительница страстей, и Эросъ, Гимеросъ и Потосъ, которые олицетворяютъ различные оттѣнки этихъ страстей.

Мы еще вернемся къ Скопасу. Но теперь обратимся къ другому мастеру, который одинаково отмѣтилъ эпоху печатью своего генія, къ аѳинянину Праксителю. Главная пора его дѣятельности относится приблизительно къ 360—330 годамъ. Объ немъ мы тоже не имѣемъ опредѣленныхъ свѣдѣній; но, читая между строкъ античной традиціи, хочется причислить его къ тѣмъ любимцамъ счастья, которыхъ щедрые боги осыпали всѣми дарами богатства, любви и славы. Такой радостный свѣтъ сіяетъ во всѣхъ его произведеніяхъ, что невольно кажется, будто мастеръ бросилъ на нихъ отблескъ собственнаго счастья. Не слѣдуетъ, конечно, забывать, что это вѣкъ Платона и Эпикура; вѣкъ, когда, вмѣстѣ съ культурой, достигъ своего высшаго развитія несравненный даръ грековъ — обращать жизнь въ постоянное, спокойное, свѣтлое наслажденіе, украшенное богатствомъ, возвышенное наукой, облагороженное искусствомъ. Какъ бы то ни было, составляютъ-ли названныя черты особенности одного Праксителя, или всего его времени, одно не подлежитъ сомнѣнію: никто не приносилъ болѣе роскошной благодарственной жертвы богамъ земной радости. Ихъ всѣхъ онъ изваялъ въ мраморѣ или бронзѣ: Афродиту и Эроса; Аполлона и музъ; Вакха съ толпой сатировъ, Пана, даже богиню Хмѣля, Мету; Гермеса, подателя богатства и прибыли; Деметру и Кору, покровительницъ посѣвовъ; Нике, спутницу

славы; богиню Счастья, Тихэ; бога Удачи и еще многихъ другихъ—роскошная жатва, отъ которой досталось нѣсколько колосьевъ и намъ.

Начнемъ съ вакхическаго круга. Во многихъ музеяхъ имѣются экземпляры статуи сатира (149), который наливаетъ поднятой правой рукой вино въ чашу, предназначенную его повелителю, Вакху. Старый типъ бородатаго, грубоватаго сатира кореннымъ образомъ измѣнился: прекрасный, благородно сложенный юноша стоитъ передъ нами, и только острыя уши напоминаютъ полузвѣриный обликъ. На лицѣ играетъ привѣтливая улыбка, онъ предвкушаетъ радость подносимаго вина.

Тотъ же сюжетъ изображенъ въ другой статуѣ, много разъ повторенной въ древности; одинъ экземпляръ ея находится въ Капитолійскомъ музеѣ (150). И этотъ сатиръ очеловѣченъ. Но шкура пантеры на груди указываетъ на болѣе низменное существо, а довольно широкое лицо съ густой шапкой волосъ отмѣчено сильной чувственностью. Прислонившись къ стволу, онъ сладко забылся, убаюканный легкимъ опьяненіемъ.

Но мы можемъ судить и о томъ, какъ понималъ Пракситель олимпійскихъ боговъ. Общеизвѣстна статуя Аполлона Сауроктона, ящероубійцы (151). Совсѣмъ юный богъ чуть-чуть прислонился къ стволу, по которому ползетъ ящерица: онъ выслѣживаетъ ее, чтобы, въ данную минуту, пронзить стрѣлой. Въ этой статуѣ искали символическаго значенія, какъ кажется, безъ основанія. Это просто игра, распространенная какъ въ древности, такъ и теперь,—испытаніе ловкости. Повелитель ящерицы, которой

приписывался пророческій даръ, изображенъ здѣсь мальчикомъ, погруженнымъ всецѣло въ игру.

Но апогея своей славы Пракситель достигъ въ изображеніи другихъ божествъ. Въ Ватиканѣ есть статуя (152), лишенная ногъ и, отчасти, рукъ; за плечами слѣды крыльевъ. Исполненіе не отличается тонкостью. И, тѣмъ не менѣе, произведеніе сіяетъ нетлѣнной красотой. Другія повторенія точнѣе опредѣляютъ сюжетъ (153), хотя ни одно изъ нихъ не выдается по исполненію. Это Эросъ съ большими крыльями. Но онъ не цѣлится. Руки праздно опущены, голова, обрамленная пышными волосами, склонилась, блуждающій взоръ скользитъ по землѣ: страсть, которую онъ привыкъ зажигать въ другихъ, охватила его самого.

Повидимому, за Эроса Праксителя надо признать и одну статую съ Палатина (154), испорченную невѣжественной реставраціей. Богъ милостиво обращается къ смертному и осчастливливаетъ его своими дарами, лентами и розами.

Отъ Эроса къ Афродитѣ. Самая знаменитая статуя Афродиты, руки мастера, находилась въ Книдѣ. Но не книдяне заказали ее. Пракситель сдѣлалъ одновременно двѣ статуи богини и предложилъ ихъ на выборъ жителямъ Коса: одну одѣтую, а другую совершенно нагую,—неслыханное дерзновеніе по тому времени. Жители Коса предпочли первую; книдяне же пожелали имѣть нагую богиню и поставили ее среди храма, чтобы можно было любоваться ею со всѣхъ сторонъ. Разсказываютъ, что городъ, глубоко задолжавшій впослѣдствіи, получилъ предложеніе уступить свою Афродиту за сумму всего долга; но

книдяне не согласились. Исторія, можетъ быть, выдумана, но она свидѣтельствуетъ о славѣ статуи и о вызванномъ ею приливѣ чужестранцевъ. Сохранилось нѣсколько копій этой статуи, изъ которыхъ одна въ Ватиканѣ. На нашемъ изображеніи (156) мы замѣнили ея голову лучшей копіей (155), находящейся въ Берлинѣ. Въ этомъ произведеніи такое отсутствіе чувственности, что чопорность Коса является малопонятной. Богиня изображена передъ купаніемъ. Она раздѣлась и положила одежду на сосудъ съ водой. Охваченная легкою дрожью, она остановилась. Ея поза свободная и непринужденная, ибо никто не видитъ ее, ничто не нарушаетъ безсознательной естественности этой сцены. И только устремленное въ сторону, въ даль, лицо съ мягкимъ, задумчивымъ выраженіемъ глазъ показываетъ, что величественная богиня, безстрастно взирающая на человѣческія чувства, уступила мѣсто другой, подвластной страстямъ, какъ смертная женщина.

Всѣ эти созданія художника извѣстны намъ только изъ копій, почти исключительно позднихъ и декоративнаго характера; если и сохранились линіи очертаній, то исчезла одухотворенность рѣзца самого мастера. Лучше ли обстоитъ дѣло съ торсомъ уже описаннаго отдыхающаго сатира (157), который былъ найденъ, десятки лѣтъ назадъ, на Палатинѣ? Я и въ этомъ торсѣ вижу только копію, правда, превосходную. Тѣмъ не менѣе, она помогаетъ намъ уяснить себѣ прелесть праксителевской лѣпки, которая была такъ поразительна въ оригиналахъ.

Но мы въ такой помощи и не нуждаемся. Счастье не измѣнило своему любимцу и сохранило для насъ

достовѣрный оригиналъ мастера. Въ храмѣ Геры въ Олимпіи нашли группу Гермеса съ маленькимъ Вакхомъ (158—159), на томъ мѣстѣ, гдѣ она упоминается, съ обозначеніемъ мастера, у одного античнаго писателя. Правда, группа пострадала: Гермесу не достаетъ правой руки и части обѣихъ ногъ, ребенокъ безъ рукъ, зато поверхность мрамора сохранила всю свою свѣжесть. По приказанію Зевса, Гермесъ долженъ передать новорожденнаго Вакха на попеченіе нимфъ. По дорогѣ къ нимъ онъ остановился для отдыха. Повѣсивъ свой плащъ на дерево, онъ играетъ съ малюткой, который протягиваетъ ручонки къ чему-то, что держитъ Гермесъ, можетъ быть, кисть винограда, тирсъ или что-нибудь подобное. Веселою привлекательностью вѣетъ отъ этой группы: передъ нами не величественные, неприступные боги, а божественная идиллія: старшій братъ, который ласково шутитъ съ младшимъ.

Но подобная концепція намъ уже знакома: новонайденный оригиналъ Праксителя только подтверждаетъ то, что мы знаемъ уже по копіямъ другихъ твореній мастера. Его боги—не великіе олимпійцы, которые торжественно взираютъ на насъ съ фронтоновъ Пареенона: они спустились до человѣчества. Конечно, они превосходятъ людей въ своей блистательной красотѣ, но ихъ ощущенія, ихъ дѣйствія—человѣческія. Направленіе, начавшееся въ пареенонскомъ фризѣ, достигло здѣсь полнаго развитія. По мѣрѣ того, какъ искусство выдвигаетъ особенности каждаго бога, оно приближаетъ его къ человѣку. И, въ связи съ этимъ, оно все охотнѣе обращается къ тѣмъ божествамъ второго разряда, въ которыхъ,

какъ и въ вакхическомъ циклѣ, олицетворяются опредѣленные душевные аффекты, и которые стоятъ какъ бы на перепутьи между божествомъ и человѣчествомъ.

Но семейное сходство фигуръ Праксителя не основывается исключительно на такомъ пониманіи ихъ духовной сущности. И положенія, въ которыхъ онѣ представлены, имѣютъ много общаго. Въ нихъ нѣтъ возбужденія и страсти, а только спокойное созерцаніе. Мягкія, пріятныя ощущенія, доброжелательныя мысли владѣютъ ими. Такому душевному состоянію отвѣчаетъ и внѣшній видъ, самое построеніе статуи. Вездѣ мотивъ отдыха, забытья. Фигура опирается преимущественно на одну ногу, а другая слегка отставлена въ сторону или назадъ. Изъ этого вытекаетъ противоположное движеніе плечъ и бедеръ, еще подчеркнутое подпорой, на которой почти всегда покоится рука; поднятіе одной руки и опусканье другой достигаютъ часто того же эффекта. И эта игра контрастовъ находитъ свое завершеніе въ головѣ, наклоненной впередъ и обращенной въ противоположную сторону къ изогнутой продольной оси туловища.

Въ головахъ Праксителя видна та же родственная близость (160—164). Высокій черепъ, овальное лицо, круглый подбородокъ съ легкой ямкой. Контуры мягко округлены, однообразіе линій прервано. Вездѣ тотъ же рисунокъ изогнутыхъ губъ, глазныя впадины не особенно глубоки, а самый глазъ кажется удлиненнымъ, вслѣдствіе легкаго сближенія вѣкъ. Края вѣкъ, особенно нижняго, иногда почти не отдѣлены отъ глазного яблока, что придаетъ взору извѣстную не-

опредѣленность, расплывчатость, влажность. Какъ примѣръ, можно указать на Афродиту. Все богатство своего дарованія мастеръ проявляетъ въ волосахъ. Гладкіе или кудрявые, искусно завитые или свободно вьющіеся,—они всегда отличаются необыкновенной красотой и производятъ, благодаря игрѣ свѣтотѣни, впечатлѣніе естественной гибкости. Художникъ мастерски пользуется ими, чтобы, съ помощью контраста, оттѣнить бѣлизну и нѣжность лица.

Познакомившись ближе съ манерой Праксителя, можно приписать ему и нѣкоторыя произведенія, авторъ которыхъ недостовѣрно извѣстенъ. Развѣ всѣ характерныя праксителевскія черты не встрѣчаются въ прелестной Артемидѣ изъ Ларнака (165), съ маленькой фигурой божества архаическаго типа? И изогнутость позы, и паденіе плечъ, и склоненная, дышащая молодостью головка, и овалъ лица съ удлиненными глазами, гладкимъ лбомъ и волнистыми волосами. Найденная въ Арлѣ благородная статуя Афродиты (166) также вызываетъ мысль о Праксителѣ, столько разъ изображавшаго богиню любви. Одной рукой богиня поправляетъ ленту на головѣ, въ другой держитъ зеркало. Все въ ней напоминаетъ Праксителя. Волоса, похожіе на волосы Афродиты Книдской, глаза, ямка на подбородкѣ, наклонъ головы, благодаря которому овалъ лица представляется чище, глаза удлиненнѣе, а сдержанная улыбка красавицы теряется въ цѣломудренной строгости очертаній. Открыто играетъ улыбка на устахъ другой Афродиты (въ частномъ владѣніи въ Англіи) (167). Отъ нея осталась одна голова, да и та только копія. Но копія эта дышитъ мастерствомъ, которое постигло всѣ тайны лѣпки,

а сравненіе ея съ Гермесомъ (168) опять таки приводитъ къ Праксителю.

Довольно этихъ примѣровъ. Они даютъ намъ ясное представленіе объ исключительной творческой силѣ, безконечной градаціи художественнаго выраженія при все возвращающемся основномъ тонѣ. Хочется думать, что на рѣдкость богатая художественная натура щедро даритъ насъ изъ сокровищницы своего генія. Между тѣмъ, если мы ближе разсмотримъ эти мотивы и средства выраженія, то едва-ли найдемъ что-либо, совершенно новое: вездѣ предшествовало долгое, равномѣрное развитіе. Упоръ тѣла на одну ногу и вытекающее отсюда противоположеніе плечъ и бедеръ встрѣчается уже, чуть не столѣтіемъ раньше Праксителя, у Поликлета, современника Фидія: его Діадуменъ (169), юноша, вѣнчающій себѣ побѣдной повязкой, кажется прототипомъ праксителевскихъ фигуръ. Пракситель не разъ прислонялъ свои статуи къ подпорамъ, чтобы усилить впечатлѣніе мягкости и гибкости своихъ фигуръ; но эту же подпору мы находимъ въ другомъ произведеніи Поликлета, раненой Амазонкѣ, которая отдыхаетъ, облокотившись на столбъ (170). Здѣсь мы встрѣчаемъ и мотивъ поднятой руки, усиливающій контрасты линій туловища. Отъ Поликлета до Праксителя эта поза проходитъ черезъ много промежуточныхъ звеньевъ и получаетъ все большую округленность и законченность.

Другой мотивъ Праксителя—склоненная голова, придающая столько чарующей прелести его фигурамъ—тоже не оригиналенъ. Греческое искусство уже давно овладѣло имъ и все сознательнѣе при-

мѣняло, какъ лучшій способъ выраженія душевныхъ движеній. Въ первый разъ встрѣчаемся мы съ этимъ мотивомъ въ Вѣнской умирающей Амазонкѣ (51), немного позднѣе въ одномъ аттическомъ рельефѣ, гдѣ онъ выражаетъ кроткую доброту Деметры и нѣжную заботливость Персефоны (171). Здѣсь движеніе ограничивается наклономъ головы. Но искусство вскорѣ пробуетъ вдохнуть жизнь въ черты лица, наблюдаетъ за явленіями свѣтотѣни, передаетъ самыя нѣжныя колебанія очертаній и достигаетъ, такимъ образомъ, еле уловимыми и почти безсознательными путями, цѣлой гаммы выраженій: веселая привѣтливость въ Аполлонѣ (94) и Діадуменѣ (93) Фидія; набожность и скромность въ побѣдителяхъ на состязаніяхъ Поликлета и его школы (172—173); душевное страданіе въ побѣжденной Амазонкѣ (174—175); сосредоточенность въ Гермесѣ—ораторѣ (176); материнская благожелательность въ богинѣ Мира, пѣстующей Богатство (177); милостивое расположеніе къ смертному въ Афродитѣ (178), какъ, иногда, и въ Герѣ, и въ Аѳинѣ; внимательная напряженность въ участникѣ состязаній на палестрѣ, готовящемся къ метанію (179). Точно также благородная осанка, легкая поступь праксителевскихъ фигуръ была подготовлена длиннымъ рядомъ работъ. Греческое искусство шло къ совершенству всегда однимъ путемъ.

Такимъ образомъ, во всѣхъ частностяхъ Пракситель пожалъ спѣлые плоды коллективной работы; но, тѣмъ не менѣе, на его произведеніяхъ лежитъ печать его личности. Всѣмъ унаслѣдованнымъ элементамъ онъ придалъ окончательную завершенность въ смыслѣ прелести, нѣжности, обаянія. Его ло-

зунгъ—красота, и побѣдной красотой дышатъ всѣ его фигуры, будь онѣ изъ бронзы, матерьяла его раннихъ произведенiй, или изъ мрамора, къ которому онъ все чаще прибѣгалъ впослѣдствiи, и который одинъ могъ удовлетворить его чувству изящнаго. И онъ мастерски владѣетъ мраморомъ, онъ заставляетъ звучать всю скрытую въ немъ красоту. Поверхности и линiи здѣсь мягко круглятся, тамъ точно дрожатъ въ легкомъ трепетѣ, здѣсь играютъ яркiе блики, тамъ они смягчены, ослѣпительно гладкая кожа лица и нагого тѣла еще выигрываетъ отъ контраста съ волнистыми или завитыми волосами, съ грубымъ мѣхомъ или шерстянымъ плащемъ, съ темнымъ фономъ большихъ крыльевъ; сверхъ того, одежда, волоса и тѣло блистаютъ въ праздничномъ уборѣ многоцвѣтной раскраски.

Скопасъ и Пракситель! Сколько противоположностей въ этихъ двухъ художникахъ, почти современникахъ! Въ Скопасѣ—страсть, паѳосъ, дѣйствiе; въ Праксителѣ—миръ, греза, покорность. Фигуры Скопаса вызывающе запрокидываютъ голову, фигуры Праксителя ее склоняютъ. У Скопаса черепъ прямолинейный, угловатый, у Праксителя овальный, закругленный. Фигуры перваго съ открытымъ ртомъ, такъ что видны зубы, у второго уста сомкнуты легкою улыбкою. Скопасъ сильно вдавливаетъ глазъ въ глазную впадину, широко разставляетъ вѣки и рѣзко отдѣляетъ ихъ отъ глаза; Пракситель предпочитаетъ неглубокую впадину, подчеркиваетъ длину глаза, почти сливаетъ нижнее вѣко съ глазнымъ яблокомъ.

И все-таки, при всемъ внѣшнемъ контрастѣ, искусство обоихъ произросло изъ одной почвы и одинаково цѣнно для выраженія своей эпохи. Характерна для обоихъ концепція очеловѣченныхъ боговъ и любовь къ божественнымъ существамъ низшаго порядка. Но и въ ихъ отношеніи къ формамъ дѣйствительности лежитъ глубокое единство. Направленіе обоихъ идеалистическое, оно не уступаетъ въ этомъ отношеніи предыдущей эпохѣ. Можно-ли себѣ представить бо́льшую чистоту линій, чѣмъ у праксителевскаго Гермеса? Но этотъ идеализмъ все-таки отличенъ отъ парѳенонскаго. Тамъ онъ неограниченъ, одинаково обнимаетъ юность и зрѣлый возрастъ, мужчинъ и женщинъ, энергичное напряженное дѣйствіе, какъ и спокойствіе, мягкую разслабленность. И все это передается всегда въ абстрактной формѣ, съ полнымъ безпристрастіемъ, никого не выдѣляя и не обдѣляя. Скопасъ и Пракситель, напротивъ, всегда преслѣдуютъ опредѣленный принципъ, одна концепція проходитъ черезъ всѣ ихъ творенія: даже спокойный, сосредоточенно наблюдающій Асклепій охваченъ у Скопаса паѳосомъ, а Гермесъ, умный и трезвый исполнитель велѣній Зевса, выражаетъ чувство на группѣ Праксителя.

Но и самая линія уже не та, что въ Парѳенонѣ. Ей недостаетъ величія, она слишкомъ безпокойна у Скопаса, слушкомъ утончена у Праксителя. Оба художника учились у природы, они у нея подсмотрѣли все, что, въ строеніи или движеніяхъ, подходило къ избранному ими идеалу, они знали, съ какими измѣненіями чертъ лица связывается представленіе опредѣленныхъ свойствъ характера. Къ

этому идеалу устремлено все ихъ творчество, изъ котораго изгнано все, что не выражаетъ этого идеала. Развѣ это не напоминаетъ образъ дѣйствій архаическихъ художниковъ? Безъ сомнѣнія, это одно и то же искусство, его суть не измѣнилась. Только мастерство примитивовъ было ограниченное, и они не вѣдали, какая глубокая пропасть отдѣляла ихъ искусство отъ дѣйствительности; тогда какъ теперь художники отошли отъ природы сознательно, во всеоружіи мастерства.

Не подлежитъ сомнѣнію: эти формы совсѣмъ не хотятъ быть точными копіями дѣйствительности. Представимъ себѣ глаза Скопаса, перенесенные въ жизнь: они бы насъ странно поразили чрезмѣрной толщиной вѣкъ, углубленіемъ внутренняго угла, линіей нависшаго лба. Мастеръ выяснилъ себѣ, съ какими измѣненіями свѣтотѣни связано, въ дѣйствительности, извѣстное выраженіе; стремясь выдѣлить тѣ же контрасты въ своемъ произведеніи, онъ усиливаетъ и преувеличиваетъ отдѣльныя формы. Тоже относится и къ Праксителю. Какою гибкостью, при всей своей крѣпости, отличаются волоса его Гермеса, какъ они шелковисто густы у Афродиты! Но, въ дѣйствительной жизни, впечатлѣніе получилось бы почти противоположное. Художнику было важно добиться въ мраморѣ эффектовъ, которые передавали бы неясность очертаній, игру свѣта и тѣней въ волосахъ; для этого онъ придалъ имъ особое строеніе, мало напоминающее дѣйствительность. Такимъ образомъ, искусство, выйдя изъ объективности и безсознательности, достигло той грани, за которой оно уже переступаетъ черезъ природу.

До сихъ поръ была рѣчь только о Скопасѣ и Праксителѣ. Но они не стоятъ одиноко въ своихъ устремленіяхъ. Они, въ нѣкоторомъ родѣ, представляютъ только два крайнихъ полюса, между которыми есть мѣсто для разнообразныхъ оттѣнковъ выраженія. И дѣйствительно, немало художниковъ работало въ томъ же направленіи, употребляло тѣ же или подобныя средства выраженія, какъ Скопасъ или Пракситель, и достигало тѣхъ же эффектовъ. Укажемъ на нѣкоторые примѣры.

Въ Мюнхенской Глиптотекѣ находится прекрасная женская голова, можетъ быть, греческой работы (180), болѣе похожая на женщину, чѣмъ на богиню. Въ лицѣ—привлекательное выраженіе дѣвичьей скромности. Если мы разберемъ детали: наклонъ впередъ, нѣжныя очертанія щекъ, гладкій треугольникъ лба, который слегка только выдается надъ бровями, мягкую линію волосъ, глубоко лежащіе глаза, отчетливый изгибъ рта—мы признаемъ направленіе, близкое къ Праксителю, но не сливающееся съ нимъ.

Въ Британскомъ музеѣ есть статуя Деметры, изъ раскопокъ въ Книдѣ (181). Это богиня, надѣлившая человѣчество вѣчно обновляющимся даромъ посѣвовъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ мать, испытавшая величайшее горе, утрату единственной дочери. И то, и другое написано въ чертахъ лица: безграничная благость, подернутая печалью. Эти нѣжныя, впалыя щеки, эти глубоко лежащіе глаза, эти слегка напухшія вѣки,—развѣ они не говорятъ намъ о скорби, о безсонныхъ ночахъ? Но впечатлѣніе грусти отступаетъ на второй планъ передъ несказанной кротостью взгляда и устъ, передъ ясностью чистаго лба. Печаль выражена не

только въ лицѣ. но и въ характерной небрежности одежды, и въ легкомъ покрывалѣ, который бросаетъ тѣнь на лицо удрученной матери и своей замкнутой линіей выдѣляетъ это лицо.

Другую скорбь, другую мать представляетъ намъ голова Ніобеи (182): вѣчное проклятіе небожителямъ посылаетъ эта гнѣвная голова. А тутъ Аполлонъ (183), сокрушитель дракона, идетъ легкою поступью по травѣ, выпрямившись во весь ростъ, храня на гордомъ лицѣ слѣды негодованія. Далѣе, Асклепій (184), божественный врачеватель, погруженный въ заботы о благѣ людей.

А этотъ Зевсъ (185)? Осѣненный кудрями, которые рѣзко оттѣняютъ лицо, онъ являетъ мужественную силу и рѣшимость въ благородныхъ чертахъ. Увѣренное спокойствіе выражается въ строеніи отвѣсныхъ и продольныхъ линій, въ строгой симметріи лица. Но это не безжизненный образъ: полуоткрытыя уста ласково смягчаютъ строгость лица, глубокіе, затѣненные глаза выражаютъ сосредоточенную думу. И всѣ линіи стремятся ко лбу, средоточію мыслей и воли; ихъ мощная работа напрягла мускулы бровей и приподняла волосы. Мало лицъ обладаютъ такой силой выраженія. Но представимъ себѣ эти формы въ плоти и крови, и мы съ изумленіемъ увидимъ всѣ отклоненія отъ дѣйствительности. Кто когда видѣлъ, чтобы волосы, по внутреннему побужденію, такъ подымались, чтобы работа мысли такъ напрягала мускулы лба? Гдѣ мы найдемъ въ дѣйствительности такое строеніе глазныхъ впадинъ и лба, такое углубленіе между волосами и висками? Формы человѣческаго тѣла служатъ только орудіемъ въ ру-

кахъ художника для свободнаго выраженія его намѣреній, его цѣлей.

При всемъ разнообразіи въ способахъ художественной передачи, два направленія, представленныя Скопасомъ и Праксителемъ, все время остаются на первомъ планѣ; они же, все опредѣленнѣе и выразительнѣе, сохраняютъ первенство и впослѣдствіи. Патетическое направленіе, въ особенности, все растетъ. Этотъ морской демонъ (186), напримѣръ, снѣдаемый неудовлетворенною, огненною страстью, какъ ярко въ немъ выражены черты Скопаса, но еще усиленныя въ позѣ, въ пересѣкающихся линіяхъ, въ рельефѣ лицевыхъ мускуловъ! Даже тамъ, гдѣ паѳосъ вовсе не требуется, мы видимъ возбужденіе и страсть. Паѳосъ дѣлается привычкой, разговорнымъ языкомъ искусства. Возьмемъ, для примѣра, Александра, въ качествѣ солнечнаго бога, въ Капитолійскомъ музеѣ (187): зачѣмъ на его лицѣ изображена такая мука?

Другіе, еще болѣе патетическіе аккорды звучатъ въ большихъ горельефахъ Пергамскаго алтаря (сооруженнаго, вѣроятно, около 180 г. до Р. Х.), находящихся нынѣ въ Берлинѣ (188). Окруженное колоннами, жертвенное мѣсто стоитъ на высокомъ фундаментѣ съ прочнымъ цоколемъ, на которомъ со всѣхъ сторонъ изображено бушующее возстаніе: тщетное возмущеніе гигантовъ противъ боговъ. Центрами главныхъ группъ являются Зевсъ (189), который мечетъ молнію въ уже сраженнаго противника, не обращая вниманія на угрозы другого, и Аѳина, которая тащитъ врага съ родной земли, на которой онъ неуязвимъ; богиня Побѣды прилетаетъ, чтобы ее увѣнчать, а богиня Земли, Гея, мать гигантовъ, оплаки-

ваетъ участь сыновей (190). Здѣсь не только головы, но цѣлыя фигуры выражаютъ бурное движеніе, напряженное мышечное усиліе. А въ откинутыхъ назадъ головахъ гигантовъ (191), съ тяжело дышащими устами, нависшими лбами, глубоко лежащими глазами, спутанными волосами, мы снова узнаемъ основныя черты Скопаса, только усиленныя до крайности, до невозможности.

Нѣтъ, однако, этотъ крайній предѣлъ еще превзойденъ группой Лаокоона въ Ватиканѣ (192), оригиналомъ послѣдняго десятилѣтія до Р. Х. Художники выбрали самое ужасное, самое потрясающее происшествіе, и ихъ мастерство оказалось на высотѣ сюжета. Ни одинъ мускулъ главной фигуры не остается спокойнымъ, всѣ члены извиваются въ нечеловѣческомъ страданіи, голова судорожно искажена—эта голова представляетъ почти невыносимое зрѣлище и не имѣетъ ничего общаго съ дѣйствительностью. Въ этомъ произведеніи послѣднихъ временъ греческаго искусства направленіе, которое мы сейчасъ прослѣдили, заканчивается насильственною манерностью и кричащей риторикой.

Что касается Праксителя, то его направленіе въ эллинистическую эпоху не менѣе ясно выражено. Стоитъ только вспомнить многочисленныхъ Вакховъ, Аполлоновъ, Афродитъ, Нарциссовъ, Ганимедовъ, и т. д., населяющихъ наши музеи, представленныхъ въ мечтательномъ покоѣ, въ сладкомъ похмѣльѣ, въ любованіи собственной красотой. По духу и формамъ они должны быть причислены къ школѣ Праксителя. До какой крайней нѣжности въ трактовкѣ поверхностей могло дойти искусство, показываютъ

такія произведенія, какъ голова Вакха въ Капитоліи (193), или женская голова изъ Пергама (194), достовѣрный оригиналъ второго вѣка до Р. Х., въ которомъ, за исключеніемъ глазъ, рта и носа, пропало всякое дѣленіе поверхностей, всѣ видимыя очертанія; все гладко, всѣ неровности уничтожены, а тѣмъ не менѣе безконечная градація оттѣнковъ. Въ томъ же родѣ цѣлыя статуи, какъ юноша изъ Субіако (195), Иліоней въ Мюнхенѣ (196), или Капитолійская Афродита (197), съ такою мягкостью живого тѣла, что оно можетъ, какъ будто, поддаться нажиму пальца. Или Афродита Медицейская (198), въ которой отдѣльныя части тѣла, до самой головы и до неясныхъ очертаній волосъ, какъ бы переходятъ одна въ другую, сливаются между собой; поверхности неустойчивы и неопредѣленны, вся фигура точно таетъ въ игрѣ свѣтотѣни.

Изучая одну изъ существеннѣйшихъ сторонъ художественнаго произведенія, трактовку лица и нагого тѣла, мы далеко опередили время Скопаса и Праксителя. Мы должны еще разъ къ нему вернуться, чтобы разсмотрѣть другую важную часть скульптурнаго произведенія: одежду. Намъ придется, разумѣется, ограничиться одними общими выводами, потому что мы еще не умѣемъ отличать особенности каждаго мастера въ трактовкѣ одежды; одного Праксителя можно узнать, да и то далеко не всегда. Казалось, правда, что достовѣрными произведеніями его мастерской являются три рельефа, найденные въ Мантинеѣ (199), нѣсколько десятилѣтій тому назадъ: на двухъ изъ нихъ изображены три музы, на третьемъ музыкальное состязаніе между Аполлономъ и Мар-

сіемъ; около послѣдняго стоитъ скиѳъ, который долженъ совершить ужасную казнь надъ Марсіемъ. Къ сожалѣнію, оказалось, что эти рельефы не принадлежатъ, какъ полагали, къ какой-нибудь группѣ Праксителя, хотя они и близки къ его манерѣ. Подобныя же одежды встрѣчаются и въ статуяхъ; нѣкоторыя изъ нихъ и по другимъ причинамъ указываютъ на Праксителя или на близкое ему направленіе, какъ, напримѣръ, статуя въ Ватиканѣ, которая теперь реставрирована, какъ Муза (200). Въ другихъ статуяхъ вліяніе Праксителя сказывается въ чертахъ лица. Таковы такъ называемый Сарданапалъ, Вакхъ въ широкихъ одеждахъ (201) и, въ особенности, стройная Артемида Габійская (202), которая поправляетъ плащъ на плечѣ и имѣетъ большое сходство съ Артемидой Ларнакской. Въ близкомъ или далекомъ родствѣ съ этими фигурами стоитъ цѣлая толпа изящно одѣтыхъ женщинъ той же эпохи. Назовемъ трехъ, такъ называемыхъ Геркуланскихъ женщинъ въ Дрезденѣ, съ ихъ сидячими и стоячими варіантами (203—204), или немного позднѣйшихъ ватиканскихъ Музъ; среди нихъ особенно выдаются привлекательная Талія (205), которая сидитъ на скалѣ съ аттрибутами сельской комедіи, и муза мимическаго танца, Полимнія (206), съ розами на юной головкѣ, вся завернутая въ широкій плащъ — необходимую принадлежность ея игры.

Безъ сомнѣнія, и этихъ немногихъ примѣровъ достаточно, чтобы имѣть понятіе о безграничномъ богатствѣ, неистощимомъ разнообразіи этого творчества. Но приглядимся ближе, и мы увидимъ все тѣ же мотивы, только въ новыхъ комбинаціяхъ, какъ

буквы азбуки. Взяты ли всѣ эти сочетанія изъ дѣйствительности? Въ этомъ можно усомниться. Если бы и удалось сдѣлать реальныя одежды изъ такой же ткани и такого же вида, то все-таки осталось бы немало эффектовъ, которыхъ художникъ могъ добиться только отъ своего податливаго матеріала. Еще сохранилась та отвлеченная концепція одежды, о которой мы говорили по поводу скульптуры Парѳенона. И тѣмъ не менѣе, сколько перемѣнъ! Искусство безвозвратно покинуло величавую монументальность парѳенонскаго стиля. И въ одеждѣ оно, отнынѣ, подчиняется субъективнымъ идеаламъ: съ одной стороны, идеалу привлекательности, изящества, съ другой; какъ, напримѣръ, въ убѣгающей Ніобидѣ въ Ватиканѣ (207),—возбужденію и страсти. Отвлеченность концепціи даже доведена въ этихъ одеждахъ до крайности: нигдѣ нѣтъ случайности, ни одна складка не предоставлена самой себѣ, всякая черточка, хотя бы и вполнѣ реальная, которая не отвѣчаетъ намѣренію художника, безжалостно удаляется. Классическимъ примѣромъ въ этомъ отношеніи можетъ служить Софоклъ Латеранскаго музея (208), превосходная копія аттическаго оригинала временъ Праксителя. На одежду здѣсь возложена важная роль: она должна выражать характеръ Софокла, гармоническое сліяніе свободы и порядка въ его душѣ, стремленіе къ красотѣ, которое простиралось и на собственную наружность. Гиматіонъ облекаетъ его не какъ жреческій плащъ, скрывающій формы: онъ послушно льнетъ къ тѣлу, открывая все то, что, въ головѣ и членахъ, указываетъ на личность и характеръ; даже тамъ, гдѣ онъ покрываетъ тѣло, онъ позволяетъ угадывать его

формы, онъ передаетъ, посредствомъ складокъ различной высоты, всю структуру тѣла, члененіе его, движеніе различныхъ частей. Нѣтъ складки, которая бы не повиновалась этой господствующей идеѣ; всякое самостоятельное проявленіе ткани уничтожено, одежда дѣлается, какъ и форма нагого тѣла, орудіемъ въ рукахъ художника.

Но и здѣсь наступаетъ освобожденіе, и первымъ пробиваетъ брешь, по нашему мнѣнію, Пракситель. Въ его Гермесѣ (158) плащъ не покрываетъ фигуры, а виситъ на стволѣ. Предоставленный самому себѣ, онъ живетъ своею жизнью. Глубокія складки, легкіе изгибы, разсѣянные по его поверхности, вызываютъ представленіе о мягкой, тяжелой матеріи. Невольно возникаетъ мысль, что упоенный красотою мастеръ помѣстилъ этотъ плащъ только ради его собственной красоты, такъ какъ онъ не былъ предназначенъ для фигуры. Великому идеалисту захотѣлось разъ, на аксессуарѣ, блеснуть своимъ изумительнымъ знаніемъ природы.

На нѣсколько десятилѣтій позднѣе другой сохранившійся оригиналъ, большая Нике изъ Самоѳракіи (209), по всей вѣроятности, даръ Дмитрія Поліоркета въ воспоминаніе его побѣды надъ Птоломеемъ въ 306 г. до Р. Х. Богиня стоитъ на носу быстрой галеры, держа въ одной рукѣ, подобно отбитому у врага флагу, крестообразное украшеніе непріятельскаго корабля. Она была обращена къ гребцамъ. Но, ввиду берега, она поворачивается къ нему и трубитъ радостный сигналъ побѣды, въ то время, какъ встрѣч-

ный вѣтеръ развѣваетъ ея плащъ. Не все въ одеждѣ подчиняется главному движенію. Нѣкоторыя складки лѣниво спадаютъ или волочатся по землѣ, а край плаща надувается отъ вѣтра, какъ парусъ. Кромѣ того, крупныя складки пересѣкаются множествомъ мелкихъ, мятыхъ складочекъ, какъ онѣ образуются отъ ношенія и складыванія ткани. Слѣдовательно,— случайность, второстепенное явленіе. Вступаетъ ли, наконецъ, въ искусствѣ дѣйствительный фактъ, случай въ свои права?

Къ этимъ примѣрамъ можно, съ недавняго времени, прибавить еще одинъ: обворожительную дѣвушку изъ Анціума (210), готовящуюся къ искупительной жертвѣ. И это оригиналъ, эпохи, ближайшей послѣ Праксителя, вѣроятно. Направленіе послѣдняго сказывается въ чертахъ лица, въ величаво-привлекательной походкѣ, въ тонкихъ, удивительно согласованныхъ контрастахъ поверхностей и линій, какъ и въ мастерской отдѣлкѣ мрамора. Въ одеждѣ ярко выражено стремленіе художника къ правдѣ. Совершенно отсутствуютъ красивыя складки, какъ и ихъ размѣренное распредѣленіе: плащъ небрежно обернутъ вокругъ бедеръ нижнее платье подоткнуто, точно для грубой работы. Въ тканяхъ нѣтъ обычной тонкости: плащъ грубый, какъ будто поношенный и смятый, хитонъ — шерстяной, жесткій на груди, какъ фланель. Но сколько красивыхъ мотивовъ сумѣлъ извлечь художникъ изъ этой бѣдности и небрежности: какъ свѣжа рубчатая поверхность хитона, какъ живо спадаютъ его края, какъ многообразны складки съ ихъ прозрачными тѣнями!

Однако, подобныя реалистическія попытки не получаютъ всеобщаго распространенія. Для огромнаго большинства одеждъ старыя традиціи остаются въ силѣ, и первенство по-прежнему принадлежитъ обоимъ направленіямъ, характеризованнымъ выше. Патетическое направленіе доходитъ до своихъ предѣловъ въ одеждахъ Пергамскаго алтаря (189, 190, 211); нѣтъ недостатка въ параллеляхъ къ нимъ и въ статуяхъ. Въ сравненіи съ Ніобидой и даже съ Самоѳракійской Нике, формы еще смѣлѣе, тѣни еще темнѣе и рѣзче, всѣ линіи точно стремятся улетѣть, раздуваются какимъ-то вихремъ. Но эти одежды не результатъ изученія природы, онѣ—свободныя измышленія художника въ его мастерской. Что же новаго даетъ намъ другое направленіе? Оно преимущественно заботится объ умноженіи эффектовъ, напримѣръ, о сочетаніи складокъ плаща со складками нижней одежды, которыя просвѣчиваютъ сквозь него, какъ это видно на Музѣ (212), облокотившейся на колонну, или на Корѣ Ватикана (213), или на новонайденныхъ въ Малой Азіи скульптурахъ. Но и въ этомъ мотивѣ ясно обнаруживается искусственность и нарочитость, и его безконечныя варіаціи являются примѣненіями одного и того же принципа, топтаніемъ на одномъ мѣстѣ. И прославленная одежда спящей Аріадны (214), которая вся построена на безпрерывной смѣнѣ направленія складокъ, что она иное, какъ не вымученное, разсудочное измышленіе?

Но и тѣ первые примѣры вполнѣ свободной, по-видимому, концепціи одежды, какъ Олимпійскій Гермесъ, Нике, дѣвушка изъ Анціума, допускаютъ сомнѣніе въ ихъ полной, реальной правдѣ. Не надо

забывать, что это все оригиналы. Представимъ ихъ себѣ въ копіяхъ, какъ Книдскую Афродиту, Артемиду или Ніобиду, въ которыхъ рука копіиста безсмысленно стерла всѣ тонкія шероховатости поверхности, все то, что придаетъ жизнь хламидѣ Гермеса или хитону дѣвушки: восхищались ли бы мы тогда естественностью ихъ одеждъ? Такъ же дѣло обстоитъ со смятыми и слежавшимися складками Нике и пергамскихъ скульптуръ: онѣ привнесены извнѣ и не имѣютъ вліянія на дѣйствительное расположеніе складокъ.

Когда мастеръ намѣчалъ на плащѣ своего Гермеса тѣ легкія углубленія, которыя придаютъ ему видъ мягкой шерсти, имѣлъ-ли онъ передъ собою дѣйствительную ткань съ такими же равномѣрными, правильными, ритмическими складками?

И что важнѣе всего: найдется-ли въ одеждахъ этихъ трехъ статуй хоть одинъ самовольный, чуждый духу цѣлаго мотивъ, передающій простое впечатлѣніе отъ дѣйствительности? Развѣ хламида Гермеса безцѣльна? Развѣ она не придаетъ единство массы и спокойствіе линій стволу, служа вмѣстѣ съ тѣмъ противовѣсомъ фигурѣ? Развѣ она не смягчаетъ для насъ ощущеніе жесткой коры подъ рукой бога, указывая вмѣстѣ съ тѣмъ на странствіе, прерванное короткой передышкой? У дѣвушки изъ Анціума небрежное одѣяніе характерно для религіознаго обряда: но оно служитъ и контрастомъ, на которомъ выдѣляется нѣжность лица, плечъ, ноги, а жесткость фланели на груди тихо, но отчетливо, шепчетъ о дѣтской невинности. И какъ согласуются въ Нике всѣ эти противорѣчивыя складочки, не нарушающія мощ-

наго единства цѣлаго, съ самой фигурой, въ которой еще дрожитъ возбужденіе битвы и побѣды! Безъ надутаго вѣтромъ плаща не только правая сторона статуи показалась бы незаконченною, но утратился бы весь смыслъ изображеннаго момента! Ибо мотивъ паруса въ плащѣ даетъ ощущеніе вѣтра, а непослушныя складки передаютъ движеніе воздуха, играющаго краями одежды. Всѣ эти драпировки—изумительное орудіе въ рукахъ художника, но именно только орудіе.

ЛИЗИППЪ И ЭЛЛИНИСТИЧЕСКАЯ ПЛАСТИКА.

Въ предыдущихъ главахъ мы зашли отчасти въ эпоху эллинизма, которую принято считать отъ последняго десятилѣтія четвертаго вѣка до Р. Х. до начала римской имперіи. Этотъ періодъ начинается съ основанія Александромъ Великимъ всемірной монархіи, соединившей въ себѣ всѣ народы, которые послѣдовательно принимали участіе въ культурѣ восточнаго побережья Средиземнаго моря. Въ этомъ вліяніи главную роль игралъ греческій элементъ, какъ въ политикѣ, такъ и въ наукѣ и въ искусствѣ. Не теряя своихъ особенностей, онъ открылъ новые стимулы и задачи при соприкосновеніи съ другими народами, при безпредѣльномъ расширеніи своего горизонта. Даже въ Египтѣ, гдѣ греческое искусство встрѣтилось съ несравненно болѣе древнимъ мѣстнымъ искусствомъ, откуда оно само брало образцы въ дѣтствѣ,—греческій вкладъ въ своеобразную грекоегипетскую помѣсь оказался преобладающимъ.

Въ началѣ этой эпохи является художникъ, ярко опредѣлившій новое направленіе пластическаго искусства: Лизиппъ изъ Сикіона, города сѣверовосточнаго Пелопонеса. Онъ былъ современникомъ Александра Великаго, котораго неоднократно изображалъ. Онъ значительно пережилъ царя: вѣроятно, конецъ его

долгой жизни приходится на послѣднее десятилѣтіе четвертаго вѣка. Уже одно многообразіе его искусства предвѣщаетъ эллинизмъ. За нимъ насчитывалось до полутора тысячъ изваяній, и среди нихъ не только человѣческія изображенія въ видѣ боговъ, героевъ и смертныхъ, но и животныя: лошади, львы, собаки и т. д. Были отдѣльныя статуи, были и группы до тридцати и болѣе фигуръ, битвы, охоты. Его искусство охватывало какъ колосса почти двадцати метровъ въ вышину, такъ и маленькую бронзу для обѣденнаго стола.

Этотъ художникъ, завершившій, по мнѣнію древнихъ, развитіе пластики, не вышелъ самъ ни изъ какой школы. Онъ началъ свое поприще ремесленникомъ, литейщикомъ. Разсказываютъ, что онъ рѣшился посвятить себя искусству, послѣ того какъ живописецъ Евпомпъ, на его вопросъ, кого изъ старыхъ мастеровъ надо взять въ образцы, указалъ ему на природу, какъ на единственную учительницу. Мы увидимъ, послѣдовалъ-ли, и въ какой мѣрѣ, Лизиппъ этому совѣту.

Къ знаменитѣйшимъ статуямъ Лизиппа принадлежало въ древности изображеніе Апоксіомена, т. е. юноши, очищающаго себя скребкомъ отъ песку, которымъ борцы посыпали свое умащенное тѣло: слѣдовательно,—обычное явленіе въ жизни юношей. Статуя, изображавшая, очевидно, побѣдителя на играхъ, была перевезена Агриппой въ Римъ и поставлена въ выстроенныхъ имъ термахъ. Она до такой степени понравилась Тиверію, что онъ велѣлъ перенести ее во дворецъ. Но народъ въ театрѣ сталъ такъ бурно требовать ее обратно, что императоръ

вынужденъ былъ уступить. Съ нея сохранилась античная копія (въ Ватиканѣ) (215). Только копіистъ, замѣнивъ бронзу мраморомъ, придалъ, въ усиленіе фигурѣ, стволъ и нѣсколько подпоръ, теперь большею частью уничтоженныхъ; ошибочная современная реставрація вложила игральную кость въ правую руку, которая должна оставаться пустой. Несмотря на это измѣненіе, и хотя передъ нами только копія, мы можемъ вполнѣ понять, что въ этой статуѣ такъ цѣнили древніе. Стиль Лизиппа проявляется прежде всего въ стройныхъ формахъ, еще подчеркнутыхъ намѣренно маленькой головой. Хотя дѣйствіе самое простое, фигура приковываетъ взоръ изяществомъ и гибкостью. Тяжесть тѣла покоится на лѣвой ногѣ, правая слегка отставлена назадъ. Но при этомъ внѣшнемъ спокойствіи фигура полна движенія: такъ и кажется, что юноша сейчасъ переступитъ съ одной ноги на другую, эластично покачиваясь, такъ и угадывается движеніе рукъ. Съ ногъ до лица, немного усталаго и нервнаго, до кончиковъ локоновъ, все тѣло въ движеніи, линіи и поверхности постоянно мѣняютъ направленіе и видъ.

Безпокойство въ спокойствіи: такъ можно опредѣлить впечатлѣніе отъ этой статуи. То же надо сказать и про другое твореніе Лизиппа, существующее въ многочисленныхъ копіяхъ: Эросъ, натягивающій лукъ (216). Опять совсѣмъ простое дѣйствіе, не требующее особенныхъ движеній. Но художникъ сумѣлъ ихъ изобрѣсти. Въ мѣрномъ покачиваніи бедеръ эта фигура напоминаетъ Апоксіомена, только здѣсь руки вытянуты въ сторону.

Нѣкоторыя другія вещи, если не достовѣрно, то,

вѣроятно, сдѣланы Лизиппомъ. Сюда относится Аресъ изъ бывшаго собранія Лудовизи (217) (къ теперешней копіи прибавленъ, чуждый оригиналу, маленькій Эросъ). Онъ высоко поднялъ одну ногу и поддерживаетъ ее скрещенными руками. Эта поза удачно передаетъ безпокойный темпераментъ бога сраженій.

Того же типа бронзовая статуя Неаполитанскаго музея, изъ Геркуланума: Гермесъ, вѣстникъ боговъ, отдыхающій на скалѣ (218). Но отдыхаетъ-ли онъ? Стройныя ноги, одна далеко впереди другой, едва касаются земли, правая рука оперлась, чтобы помочь при быстромъ вставаніи, лѣвая (съ теперь исчезнувшимъ жезломъ) легко лежитъ на колѣнѣ, туловище наклонено впередъ, слегка повернутая голова точно прислушивается, высматриваетъ, — вся фигура готова въ одну секунду вскочить и перейти въ полное дѣйствіе.

Другое вѣроятное произведеніе Лизиппа сохранилось въ репродукціи: Посейдонъ (219), который лѣвой рукой опирается на трезубецъ, а правую ногу поставилъ на скалу; на ней покоится правая рука (въ которой первоначально ничего не было), туловище наклонено впередъ: спокойный, но полный силъ, онъ самъ подобенъ невѣрной стихіи, которой повелѣваетъ.

Есть еще одинъ Гермесъ (220), неправильно считавшійся Язономъ, а реставрированный, какъ Цинциннатъ съ плугомъ. Онъ собирается подвязать сандаліи и поставилъ правую ногу на возвышеніе, а голову рѣзко повернулъ въ противоположную сторону. Лизипповскія пропорціи выступаютъ здѣсь ясно: маленькая голова, стройное тѣло. И здѣсь элементарное дѣйствіе—подвязываніе сандалій—вызываетъ очень сложныя дви-

женія. Вездѣ наклоны и повороты, впередъ и вбокъ, моментальное сопоставленіе самыхъ разнообразныхъ и противорѣчивыхъ движеній.

Не сохранился-ли хоть въ копіи одинъ изъ тѣхъ портретовъ Александра Великаго, которые особенно упрочили славу мастера при жизни? Лизиппу приписываютъ нѣсколько бронзовыхъ статуэтокъ и нѣкоторые бюсты, особенно одну герму, происходящую, вѣроятно, изъ виллы Адріана (221), чрезвычайно благородную по чертамъ, хотя и пострадавшимъ отъ времени. А одна статуя въ Мюнхенѣ (222) представляетъ мотивъ, уже дважды встрѣченный нами у Лизиппа, мотивъ ноги, опирающейся о выступъ; вѣроятно, обѣ руки крѣпко сжимали ногу, какъ бы для того, чтобы сдержать горячій порывъ къ дѣятельности, а никакъ не съ цѣлью умастить себя, какъ рѣшилъ реставраторъ. Эта голова, полная гордой самоувѣренности, эти волосы, подобные львиной гривѣ, этотъ взоръ, сочетающій мужество и кротость, кого же они характеризуютъ, какъ не великаго македонянина? На одной изъ статуй Лизиппа Александръ, какъ онъ это часто дѣлалъ, подымалъ взоръ къ небу; по этому поводу одна эпиграмма вкладываетъ въ его уста слѣдующія слова: «землю я подчинилъ себѣ, ты же, о Зевсъ, можешь оставить за собой Олимпъ». Нѣчто похожее выражаетъ, кажется, наша статуя. И поза, и выпуклая линія спины, и движеніе рукъ, изъ которыхъ одна вытянута, а другая согнута и соединена съ нею, такъ же, какъ у Апоксіомена, у Ареса, у такъ называемаго Язона,—все подкрѣпляетъ гипотезу объ авторствѣ Лизиппа, хотя мы и не можемъ ручаться за неё.

Мы уже пришли къ концу недлиннаго перечня произведеній, которыя съ нѣкоторымъ основаніемъ можно отнести къ Лизиппу. Ибо я убѣжденъ, что найденная въ Дельфахъ, болѣе десяти лѣтъ назадъ, статуя, въ которой многіе видѣли достовѣрное произведеніе мастера, не стоитъ ни въ какой связи съ Лизиппомъ или его мастерской. Возникаетъ вопросъ, какое значеніе имѣютъ эти произведенія въ исторіи искусства, какое участіе они принимали въ развитіи греческаго ваянія? Античные критики прославляли въ твореніяхъ Лизиппа доведенную до мелочей тщательность и изящную грацію. Слабый отблескъ этихъ свойствъ дошелъ и до насъ въ лучшихъ изъ сохранившихся копій, напримѣръ, въ Апоксіоменѣ. Даръ проникновенной характеристики подтверждается данными о портретахъ Александра, а для насъ, кромѣ того, и статуями Ареса, Гермеса, Посейдона. Съ точки зрѣнія внутренняго содержанія мы не можемъ, разумѣется, признать за ними полной оригинальности. Геркуланскій Гермесъ напоминаетъ, по своей концепціи, Гермеса Парѳенона (135); характеристика Ареса на томъ же парѳенонскомъ фризѣ (135) вполнѣ соотвѣтствуетъ статуѣ Ареса Лудовизи. Тамъ же встрѣчается и столь излюбленный Лизиппомъ мотивъ поднятой ноги. Обобщеніе трехъ частныхъ случаевъ можетъ показаться смѣлымъ, и, вообще, требованіе полной оригинальности трудно допустимо въ греческомъ искусствѣ, которое, всегда и всюду, признавало широкое идейное общеніе. На первый взглядъ, роль новатора не подходитъ къ Лизиппу. А все-таки онъ былъ новаторомъ.

Всѣ фигуры Лизиппа имѣютъ одну особенность,

какъ бы унаслѣдованный сообща темпераментъ: онѣ не знаютъ покоя, все тѣло ихъ трепещетъ отъ движенья. Если многіе изъ мотивовъ Лизиппа и попадались раньше въ барельефахъ или живописи, въ статуяхъ они новы. И это движеніе, какъ оно есть, въ этомъ именно обликѣ. означаетъ существенный прогрессъ въ развитіи пластики. Для доказательства бросимъ бѣглый взглядъ назадъ.

Начало греческаго ваянія знаменуется произведеніями, подобными женской статуѣ изъ Делоса (1) и древнѣйшимъ фигурамъ Аполлона (4—6). Выражаютъ-ли онѣ движеніе? Ноги или прижаты другъ къ другу, или одна выставлена впередъ, руки равномѣрно свисаютъ, голова повернута впередъ, туловище вполнѣ неподвижно.

Пол-столѣтія лежитъ приблизительно между Тенейскимъ (223) и Піомбинскимъ (224) Аполлонами; у послѣдняго руки уже отдѣлились отъ тѣла. Вообще же движенія еще не развязались, развитіе касается болѣе вѣрныхъ пропорцій, лучшаго дѣленія тѣла, болѣе сложной разработки поверхностей. Туловище еще сохраняетъ свою неподвижность, вся фигура неестественна и деревянна.

Можетъ быть, скажутъ, что въ этихъ статуяхъ и не требовалось особаго движенія. Разсмотримъ, поэтому, тѣ фигуры, гдѣ оно необходимо по самому сюжету, напримѣръ, одного изъ тиранноубійцъ, Аристогитона (225). Онъ широко шагаетъ, лѣвая рука энергично вытянута, голова, безъ сомнѣнія, была повернута въ ту же сторону (теперешняя не

принадлежитъ ему). Но туловище не принимаетъ въ движенiи ни малѣйшаго участiя. Мы любуемся анатомическою правильностью мускуловъ, но не видимъ въ нихъ отклоненiя въ сторону. Умирающая Амазонка (51) требуетъ сильнѣйшаго движенiя. Художникъ выражаетъ его въ рукахъ и головѣ, туловище опять составляетъ исключенiе. Вотъ нагой юноша (226), который поднимаетъ ногу, чтобы взойти, можетъ быть, на колесницу. Но кто могъ бы при этомъ сохранить такую неподвижную, вытянутую позу? Приведемъ еще произведенiе Мирона, извѣстнѣйшаго художника эпохи Фидiя, изображающее Марсiя (227). Въ Латеранѣ находится копiя съ него, съ неправильно реставрированными руками и безъ Аѳины, которая составляла съ нимъ одну группу. Эту Аѳину теперь, кажется, признали въ нѣсколькихъ повторенiяхъ (228). Сюжетъ слѣдующiй. Богиня Аѳина изобрѣла флейту, но нашла, что игра на ней портитъ ея лицо, и бросила ее. Никогда не слышанные, сладкiе звуки привлекли силена Марсiя, который сталъ, украдкой, плясать подъ игру богини. Когда же она, бросая флейту, внезапно повертывается, онъ съ ужасомъ отшатывается, но взглядъ его прикованъ къ флейтѣ. Такимъ образомъ, даны всѣ условiя для моментальнаго, сложнаго движенiя Марсiя. Оно и выражается въ рукахъ—одна поднята, другая вытянута назадъ,—въ ногахъ, въ головѣ, но не въ туловищѣ. Правда, туловище наклонено, но, въ общемъ, оно походитъ на палку. Ни одна часть не сдвинулась. Не будь у статуи головы и членовъ, ей можно было бы придать вертикальное положенiе, потому что туловище не передаетъ изогнутости позы.

Еще позднѣйшему времени, приблизительно 420 г. до Р. Х., принадлежитъ одно творенiе, которое мы имѣемъ въ оригиналѣ: Нике, воздвигнутая въ Олимпiи мессенянами, какъ память о побѣдѣ надъ ихъ старыми врагами, спартанцами (229). Поставленная на пьедесталѣ въ девять метровъ, со всѣхъ сторонъ окруженная воздухомъ, эта Нике, дѣйствительно, точно спускается съ неба. Какимъ образомъ художникъ добился такого эффекта? Прежде всего движенiемъ одежды, которая тяжелыми массами падаетъ назадъ, плащемъ, который раздувается на спинѣ, и постановкой ногъ: лѣвая выступаетъ совершенно свободно впередъ, а правая легко касается облака. Весь замыселъ необыкновенно остроуменъ: въ первый, вѣроятно, единственный разъ удалось представить въ статуѣ настоящiй полетъ, не сдѣлавъ ни малѣйшей уступки необходимости вещественной подпоры. Руки, навѣрное, были тоже въ оживленномъ движенiи. Но туловище все остается неподвижнымъ и спокойнымъ, только прямыя линiи плечъ, груди и бедеръ еле замѣтно сдвинулись по отношенiю къ продольной оси.

Все это было бы непонятно, если бы художники изучали движенiя своихъ фигуръ по живымъ моделямъ. Тогда они увидѣли бы, что и туловище принимаетъ участiе въ движенiи. Но архаическiе художники приступали къ работѣ съ готовой композицiей въ головѣ и обращались къ природѣ только для исправленiя деталей. Какъ же рисуется въ нашемъ воображенiи двигающаяся фигура? Прежде всего возникаетъ образъ двигающихся рукъ и ногъ, затѣмъ головы, о положенiи же туловища мы либо не имѣемъ

никакого представленія, либо очень слабое. Это происходить отъ того, что движенія членовъ и головы бросаются въ глаза, а движенія туловища, если не обращать на нихъ особаго вниманія, оставляютъ только смутное воспоминаніе, и то не всегда. И тѣмъ не менѣе, большинство движеній отражается на туловищѣ. Совершенно невольно, мы постоянно сопровождаемъ движенія членовъ и головы движеніями соотвѣтствующихъ частей туловища, а многія изъ нихъ по необходимости вытекаютъ изъ строенія нашего тѣла. Эти явленія не могли, въ концѣ концовъ, ускользнуть отъ вниманія античныхъ ваятелей, при ихъ возрастающемъ наблюденіи природы, и они должны были попытаться передать ихъ.

Къ прославленнымъ твореніямъ одного изъ величайшихъ мастеровъ, Поликлета изъ Аргоса, младшаго современника Фидія, принадлежитъ такъ называемый Дорифоръ (230): это статуя юноши, держащаго въ лѣвой рукѣ копье, по всей вѣроятности, побѣдителя въ состязаніяхъ. Въ этой фигурѣ вѣрно переданъ поворотъ туловища, вытекающій изъ движенія ногъ: тяжесть тѣла покоится на правой ногѣ и, соотвѣтственно этому, анатомически правильно поднято бедро съ правой стороны, плечо опущено, всѣ части туловища сдвинуты. Никто не могъ бы упрекнуть эту фигуру въ связанности или безпомощности; при всей своей устойчивости, она выступаетъ легко и свободно. Это крупное достиженіе въ искусствѣ. Оно не удалось сразу, по счастливому вдохновенію. Длинный рядъ настойчивыхъ, все совершенствовавшихся попытокъ предшествовалъ творенію Поликлета, но онъ первый вполнѣ удовлетворилъ требо-

ваніямъ анатомической правды. Кому это завоеваніе греческаго искусства покажется незначительнымъ, тотъ долженъ припомнить, часто-ли ваятелямъ Возрожденія удалась та же задача: создать простую, стоячую фигуру, одинаково далекую отъ угловатой робости и хвастливой силы. Сами греки были глубоко проникнуты важностью разрѣшенной задачи. Еще сто лѣтъ спустя, Пракситель строитъ свои фигуры на принципахъ Поликлета. Онъ даетъ имъ большую мягкость, гибкость, текучесть, но основной мотивъ остается безъ измѣненій.

Однако, Поликлетъ рѣшилъ, но не исчерпалъ задачи. Онъ не далъ всѣхъ движеній, на которыя способно туловище. Всѣ до сихъ поръ разсмотрѣнныя движенія одного рода: они вращаются въ той же плоскости. Представимъ себѣ одну изъ этихъ фигуръ между двумя параллельными, отвѣсными плоскостями: онѣ не мѣшали бы движеніямъ туловища, оно бы ихъ не касалось. Но торсъ способенъ еще на многія другія движенія, онъ можетъ гнуться впередъ, назадъ, вкось, онъ можетъ извиваться и вертѣться. Эти движенія и были введены Лизиппомъ. Его фигуры движутся по всѣмъ направленіямъ, и въ этомъ ихъ значеніе.

Попытки въ этомъ духѣ были и до Лизиппа: нѣкоторыя несовершенныя фигуры фронтоновъ. Ту же задачу преслѣдуетъ и Дискоболъ, знаменитое созданіе Мирона (231). Оригиналъ,—вѣроятно, памятникъ побѣды въ состязаніи,—былъ изъ бронзы; до насъ дошли только копіи. Юноша, собираясь метать дискъ, сильно опирается на правую ногу, которая пальцами ушла въ землю. Туловище накло-

нено, елико возможно, впередъ, лѣвая рука наготовѣ для подмоги, голова, увлеченная занесенной рукой, повернулась назадъ — еще секунда, и рука броситъ дискъ, а лѣвая нога двинется впередъ. Это одна изъ самыхъ оживленныхъ композицій, на которыя дерзнула скульптура. Всѣ члены въ движеніи, туловище въ полномъ вращеніи, все принимаетъ участіе въ моментальномъ дѣйствіи. Но эта статуя стоитъ не только совершенно одиноко въ искусствѣ своего времени: по сравненію съ поворотами Лизиппа, движенія Дискобола кажутся несвободными, нецѣльными. Къ тому же Дискоболъ представляется намъ, какъ рельефъ или рисунокъ: одновременно отчетливо видны всѣ его части, что въ дѣйствительности случается крайне рѣдко. Въ такомъ видѣ, совершенно полномъ, ясномъ, безъ раккурсовъ, образъ слагается только въ нашемъ умѣ, какъ результатъ многихъ, повторныхъ зрительныхъ впечатлѣній, а не единичнаго, моментальнаго. Такимъ образомъ, Дискоболъ является не подражаніемъ природѣ, а осуществленіемъ заранѣе жившаго въ душѣ художника образа. Этому образу онъ остается вѣренъ въ ущербъ видимой правдѣ.

Мы теперь приходимъ къ ясному пониманію того новаго, что внесъ Лизиппъ. Его фигуры обладаютъ настоящею тѣлесностью, не только члены, но и туловище изображено въ раккурсѣ. Скульпторы до него признаютъ только два измѣренія для торса, Лизиппъ смѣло переходитъ въ третье, захватываетъ пространство. Это только формальное новшество, если угодно, но оно имѣетъ принципіальное значеніе: оно обусловливаетъ совсѣмъ другое отношеніе ху-

дожника къ природѣ. Ибо, для композицій подобнаго рода, умственный образъ недостаточенъ, даже вреденъ. Кто изобрѣлъ и поставилъ такія фигуры, какъ Лизиппъ, тотъ освободился отъ умственности, тотъ почерпалъ въ самой природѣ не детали только, а всю концепцію своихъ твореній.

Прослѣдимъ дальнѣйшее развитіе движенія. Въ Ватиканѣ находится, въ сильно уменьшенной копіи (232), произведеніе Евтихида, ученика Лизиппа. Художникъ долженъ былъ изваять для только что основанной столицы великаго восточнаго царства, Антіохіи, мѣстную богиню съ аттрибутами Тихэ, какъ благопріятствующее городу Счастье (300 г. до Р. X.). Статуя предназначалась для открытаго храма, господствовавшаго съ половины горы надъ городомъ. Художникъ изобразилъ богиню на скалѣ, съ колосьями, символомъ плодородія, въ рукахъ, у ея ногъ рѣку Оронтъ, ввидѣ юноши. Сложное, неспокойное движеніе главной фигуры едва-ли мотивировано. Похожа на нее Нике изъ Самоѳракіи (209), объ одеждахъ которой мы уже говорили: поставленная на краю холма, который возвышался надъ святилищами въ тихой долинѣ, она оборачивала лицо къ сѣверу, гдѣ, по ту сторону пролива, жилъ врагъ. Здѣсь опять поворотъ туловища, движеніе, въ которомъ участвуетъ все тѣло. То же самое,—съ видоизмѣненными формами и мотивами, и безъ величія Нике,—мы видимъ въ юной Менадѣ Берлинскаго музея (233), которая ударяла въ кимвалы или кастаньетки, или играла на флейтѣ и при этомъ плясала. Мы уже упомянули о принципѣ кон-

траста въ одеждѣ спящей Аріадны (214). Тѣ же контрасты господствуютъ и въ движеніи тѣла. Художнику такъ полюбились линіи его композиціи, что онъ пожертвовалъ даже внутреннимъ правдоподобіемъ: развѣ возможенъ глубокій сонъ при такой позѣ?

Посмотримъ теперь на нагія фигуры. Юноша изъ Субіако въ музеѣ Термъ (195), получившій самыя различныя названія: стрѣлка, кулачнаго бойца, метателя лассо, Ніобида, Гиласа, Ганимеда (послѣднее имя, кажется, самое подходящее), такъ же, какъ и родственный ему «Иліоней» въ Мюнхенѣ (196), выдаютъ свое эллинистическое происхожденіе не только сложной лѣпкой поверхностей, но и сильнымъ изгибомъ торса, еще превосходящимъ движенія фигуръ Лизиппа. Тотъ же принципъ, выраженный въ сильныхъ, мужественныхъ формахъ, виденъ въ знаменитомъ Бельведерскомъ Торсѣ (234). Теперь, правда, его не признаютъ за оригиналъ, а за немного вялую копію: и представляетъ онъ не обожествленнаго Геракла, какъ думалъ Винкельманъ, а существо болѣе низшаго порядка, Полифема или Марсія. Такъ называемый Боргезскій Борецъ (235), тоже безъ достовѣрнаго наименованія, сдѣланъ, вѣроятно, по болѣе старому, близкому къ Лизиппу образцу; копіистъ воспользовался имъ только, какъ академической нагой фигурой, не заботясь, вѣроятно, о его первоначальномъ назначеніи.

Если изысканность позъ и движеній и подходила, въ большинствѣ случаевъ, къ сюжету, то нельзя отрицать, что скульпторы того времени интересовались больше всего мотивомъ самимъ по себѣ, можетъ быть, даже выбирали сюжетъ ради мотива. Встрѣчаются фигуры на колѣняхъ, на корточкахъ,

пригнутыя къ землѣ. Таковы: Точильщикъ Уффицій (236), вѣрнѣе, скиѳскій рабъ, готовящій ножъ для наказанія Марсія; Афродита на корточкахъ (237), пронизанная легкою дрожью въ ожиданіи купанія; Персъ, который скорчился, защищаясь отъ нападающаго сверху противника (238). Или фигуры, которыя вертятся вокругъ себя, какъ молодой сатиръ, оглядывающійся на свой хвостикъ (239), или невѣрно реставрированный сатиръ собранія Боргезе (240—241), который играетъ на флейтѣ и вертится, какъ пружина, вокругъ своей оси. Еще изысканнѣе мотивъ привязаннаго къ дереву Марсія, ожидающаго исполненія приговора (242): движенія туловища прямо противоположны нормальнымъ, мускулы противоестественно сокращены. Эта задача требовала глубокаго знанія анатоміи, художникъ и поставилъ ее себѣ лишь для того, чтобы на жестокомъ сюжетѣ обнаружить свою блестящую технику.

Въ группахъ эти задачи еще увеличиваются и усложняются. Маленькій мальчикъ употребляетъ величайшія усилія, чтобы задушить гуся (243); Борцы Уффицій сплели свои тѣла въ крайнемъ напряженіи всѣхъ силъ (244); въ Лаокоонѣ цѣлый ураганъ движеній (192). Вотъ еще двѣ фигуры: первая дошла до насъ въ нѣсколькихъ экземплярахъ, изъ которыхъ одинъ, печально изуродованный, — знаменитый «Пасквино»: это Менелай, который заботливо кладетъ на землю трупъ Патрокла, чтобы защититься отъ приближающихся троянцевъ (245). Другая группа, изъ собранія Лудовизи, изображаетъ побѣжденнаго галла, который уже заколол̃ъ свою жену и теперь вонзаетъ себѣ мечъ въ грудь (246). Въ

обоихъ произведеніяхъ преобладаютъ одинаковыя сочетанія противоположныхъ движеній, — оба раза дѣйствіе стоячей фигуры идетъ по двумъ направленіямъ: въ сторону трупа, чтобы защитить его, и въ сторону тѣснящихъ враговъ. А въ этихъ трупахъ, которые безпомощно повисли, повинуясь закону тяжести, искусство достигло, кажется, крайняго предѣла въ изображеніи движенія человѣческаго тѣла.

Въ предыдущей главѣ мы прослѣдили все болѣе совершенную передачу наружныхъ покрововъ тѣла, выраженія лица, одежды; только что очерченное развитіе движеній, дополняя исторію ваянія, означаетъ еще большее приближеніе къ природѣ. Почти всѣ средства пластическаго изображенія исчерпаны художниками. Остается одно: характеръ изображенныхъ типовъ. И въ этомъ направленіи искусство расширяется, все болѣе раскрывая природу.

Природа—вотъ общій лозунгъ эпохи, которая начинается не только съ Александра и съ Лизиппа, но и съ Аристотеля, эпохи, которая возвела физику и знаніе животнаго и растительнаго міра на степень наукъ, а въ поэзіи дала идиллію, призывающую къ первобытнымъ формамъ жизни. И въ кругъ скульптурныхъ изображеній отнынѣ вступаютъ низшіе, необразованные классы, пастухи и земледѣльцы, рыбаки и охотники, не случайно лишь, какъ во фронтонахъ Олимпіи, но какъ давно подгото-

вленное, постоянное пріобрѣтеніе въ искусствѣ. Вотъ, напримѣръ, рыбакъ со своими сѣтями (247), или старая пастушка (248), оба въ Капитолійскомъ музеѣ Консерваторовъ. Отъ изображенія низшихъ слоевъ народа, съ ихъ узкою, однообразною, типичною жизнью, только одинъ шагъ до настоящаго жанра, трактующаго незначительныя, обыденныя происшествія будничной жизни. Мальчикъ, въ Британскомъ музеѣ, вытаскиваетъ изъ подошвы занозу (249); это, можетъ быть, первый набросокъ для знаменитой статуи въ Капитолійскомъ музеѣ. Въ Британскомъ же музеѣ есть фрагментъ группы (250), изумительно напоминающій мотивы Мурильо: двое уличныхъ мальчишекъ поссорились за игрой въ кости, одинъ схватилъ другого за ногу и кусаетъ его.

Но и въ другомъ направленіи расширяется кругъ изображеній. До сихъ поръ были представлены только нѣкоторые возрасты, преимущественно время расцвѣта и зрѣлости. Дѣти были тѣ же взрослые въ миніатюрѣ, а старики обладали безупречнымъ сложеніемъ. Теперь же старость является со всѣми ея недугами, особенно характерными въ низшихъ классахъ: примѣромъ служитъ старый рыбакъ Ватикана (251) или голова старухи въ Дрезденскомъ музеѣ (252), съ ея вялой кожей, беззубымъ ртомъ, морщинистой шеей. Съ другой стороны, пластика съ любовью обращается къ изученію ребенка, составлявшаго всегда труднѣйшую задачу искусства, вслѣдствіе исключительной неопредѣленности мягкихъ дѣтскихъ очертаній. И въ этой области ваяніе доходитъ до недосягаемой высоты. Вспомнимъ, въ праксителевской группѣ, еще безформенную куколку на рукахъ Гермеса (158), и мы тѣмъ

болѣе восхитимся совершенствомъ дѣтскаго тѣла въ Мальчикѣ съ гусемъ (243), который и до сихъ поръ безъ устали изучается художниками. Ребенокъ, вообще, дѣлается любимымъ сюжетомъ эллинистическаго искусства; онъ изображается во всѣхъ явленіяхъ его собственной жизни, или какъ остроумная пародія на взрослыхъ. Многочисленные примѣры въ галлереѣ Канделябровъ Ватикана, въ Неаполитанскомъ музеѣ, въ домахъ Помпеи подтверждаютъ это.

Но искусство выходитъ и изъ племенныхъ границъ. Оно и не могло быть иначе при многочисленныхъ враждебныхъ и мирныхъ соприкосновеніяхъ съ другими народами. Какъ искусство схватывало характерныя особенности всякаго народа, мы видимъ на примѣрѣ галла изъ группы Лудовизи (246, 253) и Умирающаго галла въ Капитоліи (254): высокое, стройное сложеніе, но безъ греческой тонкости, толстая кожа, угловатыя челюсти, всклокоченные волосы и усы. Или уже упомянутый скиѳскій рабъ Уффицій (255) чистѣйшаго казацкаго типа, или негритенокъ Парижской Библіотеки (256), въ которомъ изображеніе чуждой расы смѣшивается съ жанромъ; кто слышалъ когда-либо, подъ звѣзднымъ небомъ Востока, какъ сыны Нубіи тянутъ свою жалобную пѣсню подъ стонущіе звуки гитары, тотъ оцѣнитъ захватывающую правду этой фигурки.

И на этомъ искусство не останавливается. Слѣдуя все время природѣ, оно изучаетъ измѣненія лица въ состояніяхъ, отклоняющихся отъ нормы. Примѣромъ можетъ служить старая рабыня Капитолійскаго музея (257—258), нѣжно обнимающая сосудъ съ виномъ, котораго она чрезмѣрно вкусила. Та же тема возвра-

щается въ спящемъ Сатирѣ Барберини (259); такъ и видишь, какъ подымается и опускается его лицо отъ тяжелаго, пьянаго дыханія. Отмѣчаются даже различные роды сна: сравнимъ уже упомянутую Аріадну (214) или чрезмѣрно прославленную Спящую дѣвушку музея Термъ (260), съ головой Эринніи, прежде называвшейся Медузой, собранія Лудовизи (261): неукротимая гонительница уснула въ смертельной усталости; но дикія черты дышатъ непримиренной жаждой мести, мокрые отъ пота волосы прилипли къ вискамъ. Всякія патологическія состоянія передаются эллинистическимъ искусствомъ съ безжалостнымъ мастерствомъ и съ какою-то особою любовью. Раненый Галлъ Капитолія (262)—герой до послѣдняго издыханія—еще приподнялся съ напряженіемъ остатковъ силъ, но все предвѣщаетъ близкій конецъ, и на непокорномъ челѣ витаютъ тѣни смерти. Марсій содрогается отъ ужаса предстоящей пытки (263). Черты Перса съ Палатина хранятъ слѣды агоніи (264). Въ Лаокоонѣ (192) кошмаръ исчерпанъ до дна,—но пора остановиться—самая безудержная фантазія не могла бы итти дальше.

Какъ мы далеки отъ той концепціи, которая возвышала человѣка до божескаго подобія! Мы вернулись къ человѣчеству, съ котораго сняты всѣ покровы и иллюзіи. Только человѣкъ сдѣлался цѣлью искусства, которому, поистинѣ, ничто человѣческое не чуждо.

Подобное искусство, такъ сильно стремившееся къ природѣ, должно было притти къ индивидуализму, даже если бы это не была эпоха, поставившая личность на первое мѣсто. Исключительно лич-

ностью занять портретъ. И въ портретѣ сходятся всѣ тѣ стремленія и дарованія, которыя мы въ отдѣльности разбирали. Въ портретѣ выражаются особенности расы и возраста, прирожденныя черты и внѣшнія жизненныя условія. Лицо хранитъ слѣды работы мысли, привычекъ, преобладающихъ ощущеній, опыта и жизненной судьбы, точно такъ же, какъ на немъ отражаются всѣ физіологическія и патологическія вліянія, захуданіе или переразвитіе органовъ. Можно впередъ сказать, что эллинистическое искусство окажется мастеромъ въ портретѣ. Разсмотримъ нѣсколько примѣровъ, взятыхъ почти на удачу.

Раннему эллинизму принадлежитъ статуя Демосѳена (265), которая только недавно была возстановлена въ истинномъ видѣ. Уже это узкое тѣло со впалой грудью и худыми руками указываетъ на слабость сложенія, не укрѣпленнаго заботливымъ уходомъ. Но въ очертаніяхъ лица, въ мрачно насупленномъ лбѣ, въ губахъ мы читаемъ несокрушимую энергію въ борьбѣ съ превратною судьбою. Скупо подстриженная борода, спутанные волосы, равнодушно закинутый плащъ,—тотъ самый плащъ, который раньше такъ эффектно драпировался,—все говоритъ намъ, что этотъ человѣкъ не заботится о своей наружности, а живетъ для одной только мысли. Какого рода эта мысль, суждено ли ей исполниться, объ этомъ повѣствуютъ осунувшіяся отъ заботъ и безсонныхъ ночей щеки, изборожденный непрерывными думами лобъ, и глаза подъ мрачно насупленными бровями, горящіе неугасимою ненавистью и скорбью патріота. Сравнимъ съ этой статуей только немногимъ болѣе раннюю, бронзовую голову кулачнаго бойца изъ

Олимпіи (266): ни слѣда высшихъ побужденій, тупая грубость атлета. Или неправильно названнаго Зенона Капитолія (267), который плоско хвастается своимъ презрѣніемъ къ внѣшности. Или многоглаголиваго Хризиппа (268), съ высушеннымъ, захирѣвшимъ лицомъ философа. Или такъ называемаго Сенеку (269), вѣроятно, литератора александрійской эпохи—картина старческой дряхлости. И, наряду съ этимъ,—изображеніе другого писателя изъ виллы въ Геркуланумѣ (270) и найденное тамъ же великолѣпное собраніе людей дѣйствія, правителей и полководцевъ (271—278).

Но искусство не довольствуется одними современниками; въ полномъ обладаніи всѣхъ средствъ характеристики, оно обращается къ тѣмъ, кто жили въ давно прошедшія эпохи, или вообще никогда не существовали. Классическимъ примѣромъ служатъ бюсты Гомера (279), въ которыхъ главная трудность и главный интересъ заключались въ передачѣ слѣпоты. И она изображена такъ вѣрно, что специалисты не разъ пробовали опредѣлить ее съ точки зрѣнія патологіи. Одинаковый интересъ возбудило и уродство Эзопа въ статуѣ Альбани (280): въ чертахъ его лица безподобно отражаются острый умъ и тонкая иронія карлика поэта, который велъ бесѣды съ лисами и птицами.

Гордое подобными успѣхами, искусство пользуется для своихъ характеристикъ отнынѣ и такими элементами, которые выходятъ за предѣлы человѣчества, принадлежатъ царствамъ природы. Оно дало въ подруги старому пастушескому богу Пану женское существо (281), въ которомъ человѣческое и животное естество такъ слиты, что насъ нисколько не уди-

вляютъ козлиныя ноги и рожки надъ привлекательной, лукавой головкой. Для морского бога Ватиканской Ротонды (282), въ которомъ предполагали прежде олицетвореніе Поццуольскаго залива, собрана дань съ животнаго и растительнаго міра. На лбу подымаются бычьи рога, старинный аттрибутъ морскихъ божествъ; морскія водоросли замѣняютъ брови и пушекъ на щекахъ и шеѣ; виноградныя гроздья и листья примѣшиваются къ отсырѣвшимъ волосамъ; волнистая борода струится на грудь, а изъ подъ нея выплываютъ два дельфина; даже человѣческія части лица мягки и неопредѣленны, точно таютъ на глазахъ. Въ ряду этихъ гибридныхъ созданій верха совершенства достигли бюстъ Силена (283) и голова Пана (284), оба въ Ватиканѣ. Въ нихъ произошло такое совершенное сліяніе разныхъ натуръ, что спрашиваешь себя, какое существо было положено въ основу произведенія: человѣкъ ли, козелъ или свинья.

Уже эти произведенія показываютъ, что искусство перестало изображать исключительно человѣка. И мы видимъ, дѣйствительно, на цѣломъ рядѣ скульптуръ, съ какою проникновенною наблюдательностью эллинистическая пластика подошла къ животному міру. Совсѣмъ особымъ созданіемъ эпохи является родъ искусства, въ которомъ тончайшее пониманіе животныхъ и растительныхъ формъ выражается нѣсколько необыкновеннымъ способомъ. Такъ, въ Латеранскомъ музеѣ, мы видимъ на прекрасномъ рельефѣ настоящій пейзажъ (285). Изъ скалы вырастаетъ дерево, птичье гнѣздо прилѣпилось къ его вѣтвямъ. Вокругъ ствола обвилась змѣя и вытягиваетъ голову къ птенчикамъ, надъ которыми безпомощно летаютъ отецъ и мать.

Далѣе, надъ разсѣлиной въ скалѣ, орелъ терзаетъ зайца. Это природа въ неизмѣнномъ теченіи ея вѣчныхъ законовъ. Но есть и другія существа: передъ пещерой маленькій Панъ играетъ на свирѣли, у его ногъ лежитъ стадо козъ, а нимфа заботливо поитъ изъ рога маленькаго сатира. Здѣсь въ пейзажъ вступаютъ человѣческія и полу-человѣческія существа, какъ бы олицетворяющія настроеніе природы; самый пейзажъ служитъ для нихъ только фономъ. Одна природа, безъ людей, изображена на двухъ рельефахъ Вѣнскаго музея, украшавшихъ когда-то фонтанъ (286—287). На одномъ мы видимъ овцу съ ягненкомъ, который опрокинулъ ногой кадку; изъ нея и текла вода фонтана. Надъ ними подымается дубъ съ привязаннымъ къ нему узломъ съ вещами и рядомъ деревенскій домъ, изъ котораго выходитъ собака. На другомъ рельефѣ изображена львица со львятами въ пещерѣ; надъ пещерой платанъ, и передъ нимъ маленькое святилище Вакха: простой алтарь со скромными приношеніями, въ видѣ плодовъ и шишекъ пиній, и прислоненные къ священному камню факелъ и тирсъ. Изумительны животныя группы, въ особенности овца, но еще болѣе, можетъ быть, растенія, дубъ и кривой платанъ, лавръ, выростающій изъ скалы, и вѣнокъ, положенный набожной рукой на алтарь. А все-таки природа изображена тутъ не сама по себѣ, греческое искусство не могло чувствовать ее иначе, какъ въ связи съ человѣкомъ. Эта связь видна повсюду, въ контрастѣ между двумя матерями, ручной овцой и дикой львицей, какъ и въ многочисленныхъ слѣдахъ человѣческой дѣятельности. Человѣкъ, во всякомъ случаѣ, не далеко. Развѣ не охотникъ прогналъ

львицу въ пещеру, развѣ не отъ него она собирается защищать своихъ дѣтенышей? И кому принадлежитъ узелокъ на дубѣ, какъ не пастуху, который только что доилъ овцу? Но вдругъ показалась прекрасная пастушка, и онъ бросилъ подойникъ и забылъ затворить дверь сарая.

Иначе представляется пониманіе пейзажа въ извѣстной группѣ Фарнезскаго быка (288): Цетъ и Амфіонъ привязываютъ жестокосердную Дирке къ горному быку въ наказаніе за то, что Дирке собиралась подвергнуть той же участи мать братьевъ, Антіопу. Вокругъ подножія группы идутъ рельефы со сценами изъ жизни природы. Но пейзажъ вторгается и въ главную группу: между фигурами разбросаны обломки скалъ, и самая земля, на которой онѣ стоятъ, не простая подставка, а кусокъ природы, составляющій часть художественнаго произведенія. Въ своемъ стремленіи къ реализму искусство выходитъ изъ границъ, поставленныхъ ему дѣйствительностью.

Оно еще болѣе забываетъ эти границы, переходя въ область, которая, до сихъ поръ, была доступна только мысли. Въ Ватиканѣ находится статуя Нила (289): рѣчное божество легко узнается по аттрибутамъ и позѣ. Его лицо дышетъ благостью, какъ и подобаетъ богу-подателю жизни всему Египту. Въ греческомъ искусствѣ рѣки часто олицетворяются мужскими фигурами, которыя покоятся на землѣ. Но что означаютъ тутъ всѣ эти мальчики, которые играютъ вокругъ статуи, натравливаютъ крокодила на ихневмона, взлѣзаютъ со всѣхъ сторонъ, какъ на гору, на главную фигуру, мастерски оттѣняя ея главныя очертанія? Мы бы никогда не угадали, что эти

шестнадцать мальчиковъ изображаютъ шестнадцать локтей нильскаго водомѣра: такая высота воды означала для страны величайшее плодородіе и, слѣдовательно, величайшую милость бога. Въ Капитолійскомъ музеѣ стоятъ другъ противъ друга два кентавра изъ чернаго мрамора, копіи съ бронзовыхъ оригиналовъ (290—291). Одинъ, молодой, въ радужномъ настроеніи: напѣвая пѣсенку, онъ весело оглядывается и щелкаетъ пальцами; другой, постарше, сердито оборачивается. Его руки связаны на спинѣ. Если вглядѣться ближе, то можно замѣтить на лошадиныхъ спинахъ обоихъ слѣды исчезнувшей фигурки Эроса, который еще виденъ на лучше сохранившихся копіяхъ (292). Теперь сюжетъ дѣлается понятенъ: Эросъ управляетъ обоими кентаврами. Молодому любовь даетъ блаженство, но старый стонетъ подъ ея игомъ. Это пословица, изваянная въ камнѣ, одна изъ многихъ варіацій на тему любви; искусство размѣнялось на пустяки и съ задоромъ безукоризненной техники вылѣпило эту монументальную шутку.

Такимъ образомъ, мы видимъ, что искусство этой эпохи подошло къ послѣднимъ предѣламъ возможностей, а иногда и перешло ихъ. Дальше некуда итти въ выборѣ необычныхъ, страшныхъ, кошмарныхъ сюжетовъ, которые иногда совсѣмъ не поддавались изображенію. Послѣднее слово сказано и въ умопомрачительной техникѣ запутанныхъ, изогнутыхъ, моментальныхъ позъ и движеній, и въ изумительномъ знаніи анатоміи. Невозможно изобрѣсти и болѣе смѣлыхъ концепцій: художники и такъ уже смѣшали между собой всѣ царства природы, спутали искусство съ дѣйствительностью. И греческое искус-

ство и не идетъ дальше. Въ то время, какъ часть мастеровъ продолжаетъ увлекаться подобными крайностями, другая часть уже измѣнила направленіе. Мы присутствуемъ при любопытномъ явленіи: искусство оборачивается назадъ, возвращается къ предыдущимъ эпохамъ своего развитія. Оно перелистываетъ страницы своего собственнаго прошлаго. Художники давно переросли національную точку зрѣнія, пропитались чуждыми цивилизаціями, утратили внутреннюю связь со своимъ временемъ, которая существуетъ у всякаго жизненнаго художественнаго направленія; этихъ эклектиковъ интересовало только сопоставленіе разнообразныхъ стилей, иногда въ одномъ и томъ же произведеніи. Вотъ, напримѣръ, группа въ Мадридѣ (293), въ которой сочетаются поликлетовскія и праксителевскія формы; или «Орестъ и Электра» въ Неаполѣ (294)—внѣшнее сопоставленіе мужской фигуры архаическаго типа и женской въ прозрачной одеждѣ, но съ архаической головой. Это ретроспективное искусство всего охотнѣе останавливается именно на архаическомъ стилѣ. Во многихъ, большею частью декоративныхъ, произведеніяхъ возстаютъ фигуры со связанными движеніями, на цыпочкахъ, съ длинными, крутыми локонами и острыми бородами; пальцы жеманно держатъ какіе-либо предметы, на одеждахъ снова появляются края, вырѣзанные на подобіе ласточкиныхъ хвостовъ, или ступенчатая кайма. Изображеніе боговъ снова входитъ въ моду: Аполлонъ, побѣдитель на киѳарѣ, увѣнчанный Нике (295), споръ между Аполлономъ и Геракломъ за дельфійскій треножникъ (296)—являются излюбленными сюжетами рельефовъ. Но и въ статуяхъ

этого рода нѣтъ недостатка; таковы уже упомянутая группа въ Неаполѣ или юноша въ виллѣ Альбани, который даже подписанъ мастеромъ (297). Строгая простота архаическаго творчества должна была импонировать поколѣнію, которое давно забыло простоту. Но оно могло усвоить только нѣкоторыя, внѣшнія, черты архаизма, его мелочность и манерность; ихъ то оно оттѣнило и преувеличило, но не почувствовало строгости и величія архаизма. Это искусство пустое и ложное, повторяющее формы безъ содержанія. Но въ этомъ видимомъ упадкѣ греческое искусство собирается съ силами, чтобы справиться съ новыми задачами, которыя ему поставитъ римскій побѣдитель.

Это новое творчество уже лежитъ за предѣлами настоящей книги.

Длинный путь пройденъ нами. Греческое искусство завершило свое развитіе, безпримѣрное въ исторіи. Необозримое разстояніе отдѣляетъ первыя, робкія попытки отъ опьяненнаго своей техникой творчества. И тѣмъ не менѣе, если говорить откровенно, греческое искуссво, въ цѣломъ, можетъ показаться однообразнымъ и ограниченнымъ. Типическое господствуетъ отъ начала до конца. Предметы и типы, изображеніе душевныхъ аффектовъ, мотивы одежды— развѣ все это не вписано точно въ заколдованный кругъ? Несмотря на широкій реализмъ, несмотря на дерзновенія послѣдователей Лизиппа, они объединены какъ бы внутреннимъ сродствомъ, общностью основныхъ идей. То неограниченное разнообразіе

сюжетовъ и формъ, которое, худо-ли, хорошо-ли, составляетъ принадлежность новаго искусства, совершенно отсутствуетъ въ греческомъ. И, однако, никто не сомнѣвается, что это искусство способно выразить все, что хочетъ. Оно разрѣшило труднѣйшія задачи лѣпки, движенія; оно сумѣло выразить какъ величавую монументальность, такъ и тончайшую красоту и нѣжную одухотворенность; его способъ трактовки одежды до сихъ поръ остается закономъ для художниковъ. Если это искусство, тѣмъ не менѣе, ограничено, то это самоограниченіе.

Не слѣдуетъ полагать, что Лизиппъ открылъ настежь двери природѣ. Вѣдь онъ самъ сознательно видоизмѣнялъ типы и пропорціи своихъ фигуръ, ставилъ опредѣленный идеалъ впереди реальной правды. Развѣ послѣдователь натурализма могъ произнести слѣдующее сужденіе о себѣ: «другіе художники изображали человѣка, какимъ онъ есть, я же, какимъ онъ кажется». Послѣ Лизиппа положеніе не измѣняется. Искусство никогда не дѣлается рабомъ природы: даже въ моменты наибольшаго реализма произведеніе искусства не подражаетъ цѣликомъ природѣ, отдѣльныя части его остаются вѣрны традиціи. Таковы борода и волосы, въ которыхъ почти всегда сохраняется извѣстная стилизація; такова одежда, которая, за немногими исключеніями, трактуется эллинистическимъ искусствомъ въ духѣ вышеизложенныхъ абстрактныхъ принциповъ. Даже пьяная старуха Капитолія (257—258) съ лицомъ рабыни, дряблой кожей и просвѣчивающими костями, драпирована въ безукоризненно идеалистическую одежду. Въ изображеніяхъ варваровъ, которые, повидимому, списаны

съ дѣйствительности, во всѣхъ этихъ скиѳахъ, галлахъ, персахъ, неграхъ изумительно переданъ расовый, но не индивидуальный типъ. Эллинизмъ оставилъ намъ длинную галлерею портретовъ; но выразилъ ли онъ когда-либо характерныя, индивидуальныя особенности изображеннаго человѣка? На всякомъ дѣйствительномъ лицѣ мы находимъ извѣстныя неправильности структуры, извѣстныя, наложенныя жизнью измѣненія. Но есть ли въ Олимпійскомъ борцѣ (266) хоть малѣйшая асиметрія, есть ли въ другихъ лицахъ хоть какой-нибудь шрамъ, знакъ, пораненіе, которые не служили бы заранѣе намѣченной характеристикѣ? Гдѣ тотъ портретъ, который закрѣпилъ бы всѣ эти неизбѣжныя случайности? Развѣ изображеніе такъ называемаго Сенеки,—по всей вѣроятности, дѣйствительный портретъ,—отличается большею индивидуализаціей, чѣмъ бюстъ Гомера (279), напримѣръ? Даже тамъ, гдѣ они изучаютъ анормальныя, болѣзненныя состоянія, художники никогда не слѣдуютъ рабски природѣ: изъ груди Галла (246) брыжжетъ кровь, хотя онъ только что всадилъ въ нее мечъ, Эзопъ (280) соединяетъ въ себѣ уродства, которыя взаимно исключаются. А Лаокоонъ (192), этотъ анатомическій козырь школы? Развѣ въ дѣйствительности возможны подобные мускулы? Вѣдь подъ ихъ напоромъ кости черепа и грудной клѣтки поддаются, какъ хрящи. А сыновья Лаокоона—прямо насмѣшка надъ реальной правдой: пропорціи каждаго изъ нихъ противорѣчатъ ихъ возрасту, а пропорціи обоихъ не согласуются съ отцовскими.

Какъ мы опредѣлили идеализмъ въ искусствѣ? Мы сказали, что художникъ усвоилъ основную идею,

по которой природа создаетъ свои творенія. Эта идея, которая полностью никогда не осуществляется въ дѣйствительности, выражена цѣликомъ, въ совершенствѣ, только въ искусствѣ. Въ эллинистическомъ искусствѣ этотъ принципъ продолжаетъ царить: художники не подражаютъ природѣ, а творятъ параллельно ей, свободно слѣдуя своему идеалу и пользуясь природой только, какъ средствомъ для осуществленія этого идеала. По существу, искусство не измѣнилось. Измѣнились только умѣнье, техника, внѣшній видъ. Греческое искусство осталось идеалистическимъ отъ начала до конца. И его идеализмъ побѣдоносно пробивается именно тамъ, гдѣ мы менѣе всего этого ожидаемъ: въ тѣхъ сліяніяхъ человѣческихъ, животныхъ и растительныхъ формъ (282—284), которыя кажутся, на первый взглядъ, величайшимъ торжествомъ дерзкаго реализма. Этими твореніями искусство вызываетъ на единоборство самую природу: оно создаетъ существа до того правдоподобныя, что кажется простою случайностью, если они не встрѣчаются въ дѣйствительности.

Наша задача окончена. Но жизнь греческаго искусства не кончается даже послѣ римскаго періода. Оно облекаетъ въ свои формы идеи зарождающагося христіанства, оно переживаетъ Средніе вѣка, возрождается въ эпоху Ренессанса и Ампира и, послѣ краткаго изгнанія, возвращается нынѣ на свое почетное мѣсто. Искусство—одно изъ самыхъ могучихъ средствъ выраженія, въ которое всѣ времена и народы облекали свое мышленіе, свои чувства и стре-

мленія. Оно, поэтому, въ силу необходимости, должно постоянно возрождаться, оно должно быть всегда ново и современно. И, однако, до нашихъ дней, ни одно искусство не можетъ обойтись безъ греческаго, всюду мы слышимъ, громко или тихо, его голосъ. Греческое искусство стало—небывалое явленіе—живою составною частью всего позднѣйшаго искусства. Ибо оно обладаетъ въ высокой степени тѣмъ даромъ, безъ котораго искусство не можетъ существовать: даромъ чистой концепціи формъ. Въ совершенномъ идеализмѣ греческаго искусства лежитъ тайна его безсмертія.



1



2



3

1. Женская статуя. Жертвенный даръ Никандры изъ Наксоса (надпись). Мраморъ. Аѳины. Національный музей. Изъ Делоса.
2. Женская фигура. Жертвенный даръ. Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ храма Аполлона Птойоса (Беотія).
3. Фигура, поддерживавшая чашу. Мраморъ. Олимпія, музей.



4



6



5

4. «Аполлонъ». Известнякъ. Аѳины, Національный музей. Изъ Орхоменъ (Беотія).
5. Аполлонъ. Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ храма Аполлона Птойоса (Беотія).
6 Юноша. Надгробная статуя. Мраморъ. Мюнхенъ, Глиптотека. Изъ Тенеи близъ Коринѳа.



7



8



9

7. Бѣгущая женщина. Бронзовая фигурка. Аѳины, Національный музей (собр. Карапаносъ). Изъ Додоны.
8. Харесъ, властитель Каріи (надпись на тронѣ). Мраморъ. Лондонъ, Британскій музей. Изъ окрестностей Милета.
9. Сидящая женская фигура съ надписью: Агемо (вѣроятно, жертвовательница). Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ Тегеи (Аркадія).



10



12



11

10. Всадникъ. Жертвенный даръ. Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.
11. Всадникъ въ восточной (персидской) одеждѣ. Жертвенный даръ. Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.
12. Конь. Жертвенный даръ. Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.



13



14

13. Человѣкъ съ бараномъ (кріофоръ). Бронзовая фигурка, съ сосуда. Берлинскій музей. Съ о. Крита.
14. Человѣкъ съ теленкомъ (мосхофоръ). Жертвенный даръ Ромба (надпись на цоколѣ подъ ногами, не изображенномъ здѣсь). Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.



15



16



17

15. Сфинксъ. Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ Спаты (Аттика).
16. Сфинксъ. Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.
17. Сфинксъ. Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ Пирея.



18 a

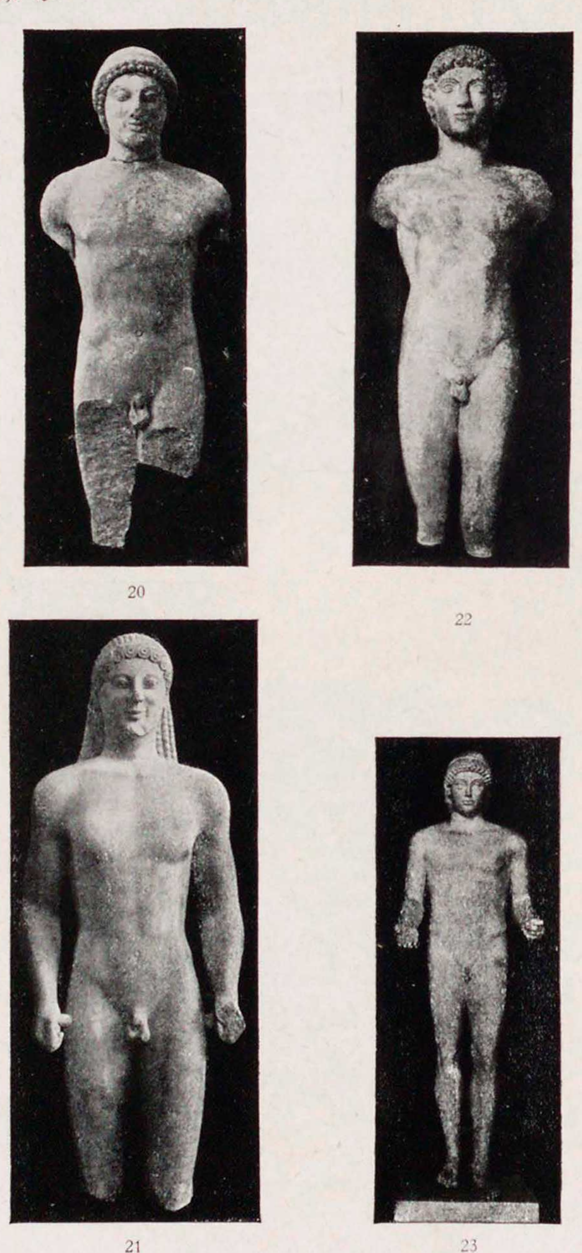


19



18 b

18. Нике (можетъ быть, украшеніе крыши храма). Вѣроятно, произведеніе Ахерма изъ Хіоса. Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ Делоса.
a) степень сохранности статуи; b) опытъ реставраціи (Трей).
19. Нике. Бронзовая фигурка. Аѳины, Національный музей. Съ Акрополя.



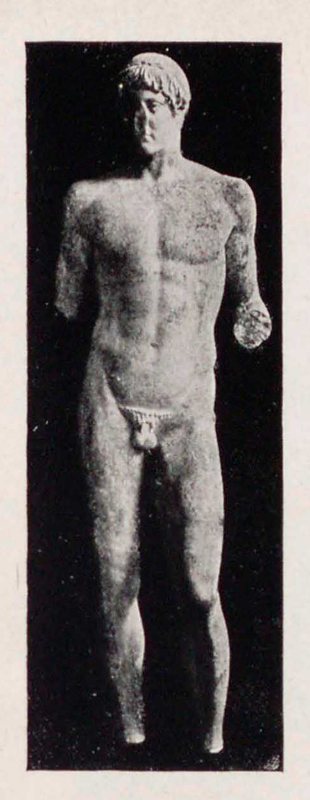
20

22

21

23

20. Аполлонъ. Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ храма Аполлона Птойоса (Беотія).
21. Аполлонъ. Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ храма Аполлона Птойоса.
22. Аполлонъ. Мраморъ. Лондонъ, Британскій музей. Изъ собр. Странгфорда.
23. Аполлонъ. Лѣвая рука держала лукъ, правая какой-то предметъ (священное животное?) Бронза. Парижъ, Лувръ. Изъ моря вблизи Піомбино (Тоскана).





24

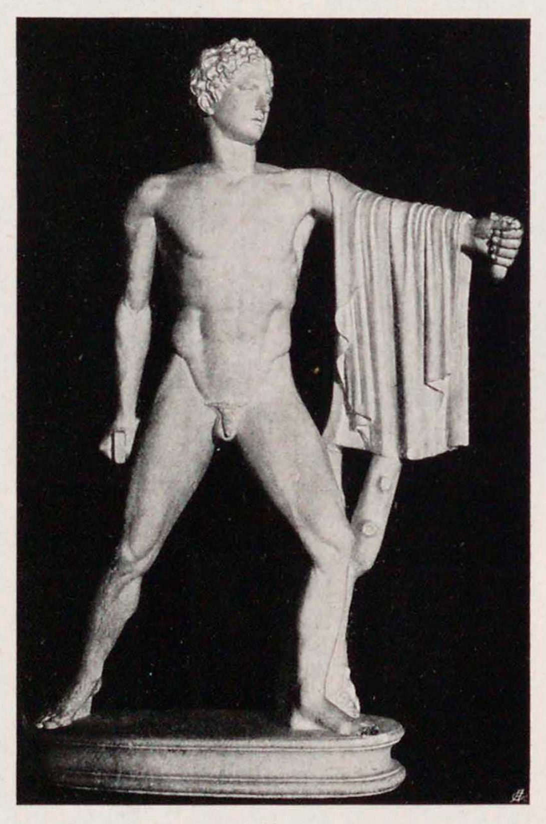






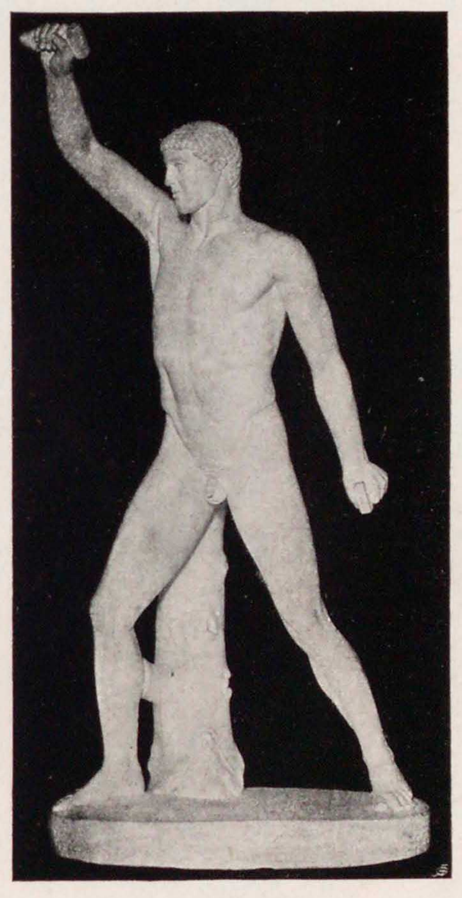
25

24. Аполлонъ. Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ театра въ Аѳинахъ.
25. Юноша. Части рукъ и ногъ придѣланы заново (Шрадеръ). Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.



26

26. Аристогитонъ, аѳинскій тираноубійца. Мраморъ. Копія съ бронзоваго оригинала Критія и Незіота. Не античны: правое предплечье, лѣвая рука. Голова съ другой статуи. Оригиналъ безъ ствола. Неаполь, музей. Изъ собр. Фарнезе.



27

27. Гармодій, аѳинскій тираноубійца. Мраморъ. Копія съ бронзоваго оригинала Критія и Незіота. Не античны: плинтусъ, правая нога и большая часть лѣвой. Оригиналъ безъ ствола. Неаполь, музей. Изъ собр. Фарнезе.



29



28

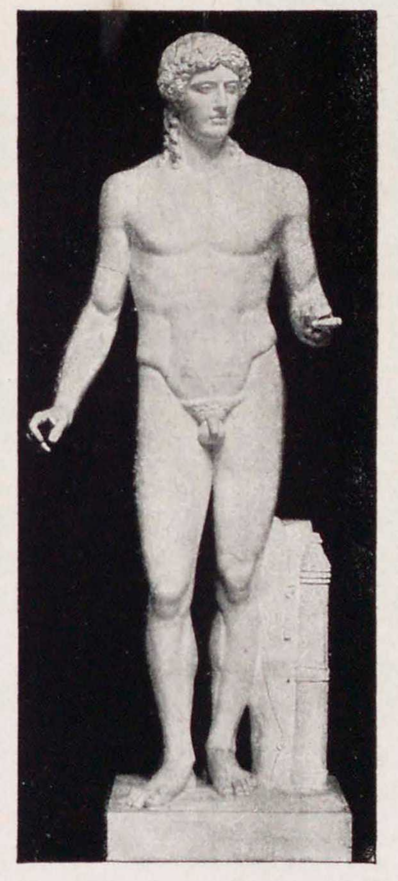


30



31

28. Зевсъ-Громовержецъ. Бронзовый вотивъ. Олимпія, музей.
29. Аѳина, нѣкогда съ копьемъ и щитомъ. Бронзовый вотивъ. Аѳины, музей Акрополя.
30. Гераклъ съ палицей, въ лѣвой рукѣ лукъ. Бронзовая фигурка. Парижъ, Кабинетъ Медалей. Изъ собр. Оппермана.
31. Воинъ, нѣкогда съ копьемъ. Бронзовый вотивъ. Берлинъ, музей. Изъ Додоны.



33

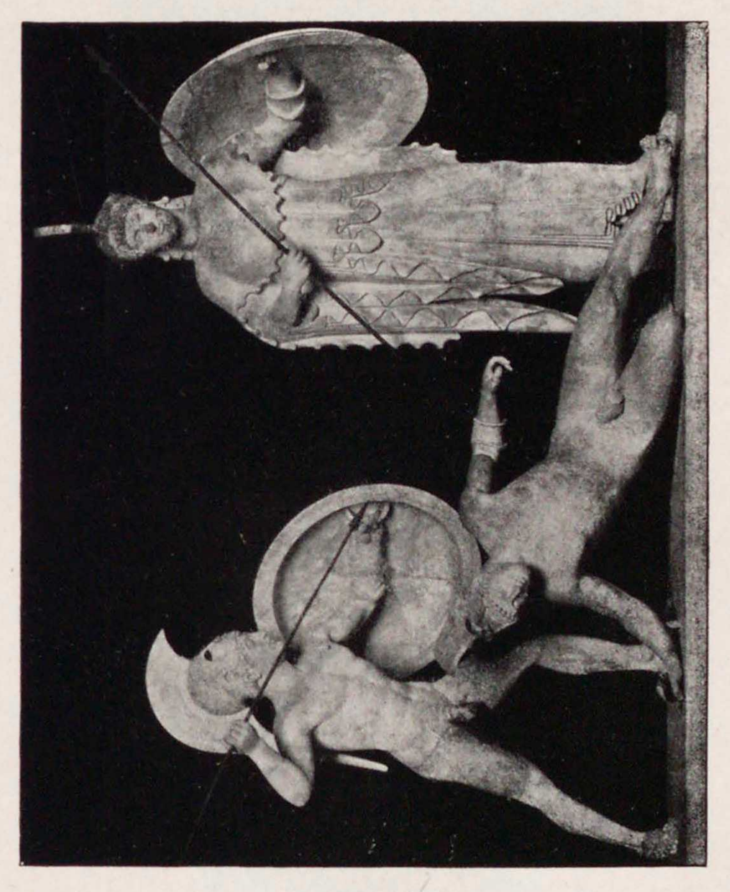


32

32. Посейдонъ. Бронза. Аѳины, Національный музей. Изъ Беотіи.
33. Аполлонъ. Мраморъ, копія. Оригиналъ безъ ствола. Въ рукахъ—утерянные нынѣ предметы. Кассель.

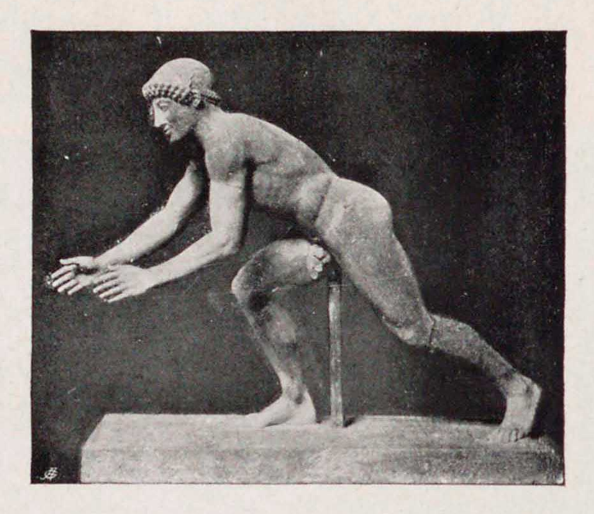


34. Западный фронтонъ храма богини Аѳины въ Эгинѣ. Реставрація и распредѣленіе фигуръ Торвальдсена. Мюнхенъ, Глиптотека.



35

35. Аѳина и два воина съ западнаго эгинскаго фронтона. Реставрація и распредѣленіе фигуръ Торвальдсена. Мраморъ. Мюнхенъ, Глиптотека.

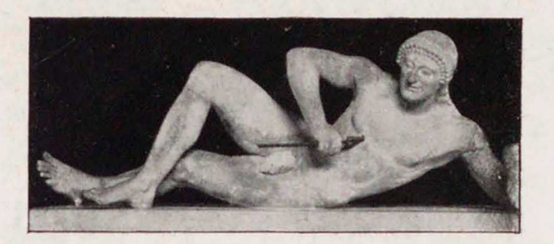


36

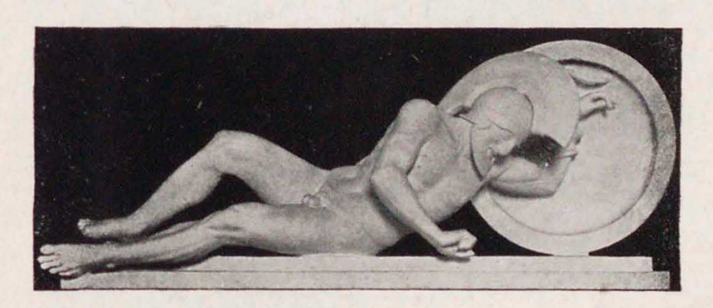


37

36. Фигура съ восточнаго эгинскаго фронтона, вѣроятно оруженосецъ, хватающій шлемъ. Предплечія не античны (реставрація Торвальдсена). Мраморъ. Мюнхенъ, Глиптотека.
37. Гераклъ, съ восточнаго эгинскаго фронтона. Реставрація Торвальдсена. Мраморъ. Мюнхенъ, Глиптотека.



38



39

38. Раненый, съ западнаго эгинскаго фронтона. Не античны: правое предплечье, часть правой голени (реставрація Торвальдсена). Мраморъ. Мюнхенъ, Глиптотека.
39. Умирающій воинъ, съ восточнаго эгинскаго фронтона. Новая постановка (Фуртвенглеръ). Мраморъ. Мюнхенъ, Глиптотека. Нижняя часть правой ноги еще въ Эгинѣ.





40

40. Возница (отъ квадриги остались незначительные фрагменты). Бронза. Дельфы, музей.



42





43



41

41. Женская фигура («Кора»). Произведеніе Антенора, даръ Неарха (надпись). Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.
42. Женская фигура («Кора»). Жертвенный даръ. Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.
43. Женская фигура («Кора»). Жертвенный даръ. Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.



45



44



46

44. Женская фигура («Кора»). Жертвенный даръ. Мраморъ (въ настоящее время приставлена правая рука, держащая плодъ). Аѳины, музей Акрополя.
45. Женская фигура. Часть акротеріона (конекъ крыши) эгинскаго храма (восточная сторона). Только низъ статуи античенъ. Остальное реставрировано по другимъ экземплярамъ (Фуртвенглеръ). Мраморъ. Мюнхенъ, Глиптотека.
46. Артемида. Мраморъ, копія. Неаполь, музей. Изъ Помпеи.



47



48

47. Женская фигура («Кора»). Жертвенный даръ. Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.
48. Женская фигура («Кора»). Жертвенный даръ. Мраморъ (въ настоящее время дополнены части лѣвой руки съ кончикомъ одежды). Аѳины, музей Акрополя.



49 a



50 a



49 b



50 b

49. Верхняя часть женской фигуры («Кора»). Жертвенный даръ. Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.
50. Голова женской фигуры («Кора»). Жертвенный даръ Евтидика. Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.

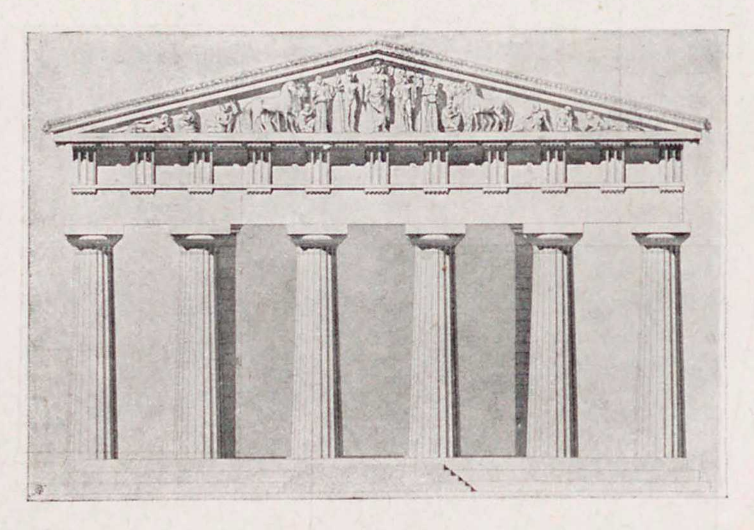






51

51. Умирающая амазонка. Мраморъ, копія. (Недавно найденная часть лѣвой ноги еще не приставлена). Вѣна, Императорскій музей. Изъ Цольфельда (Каринтія).



52

52. Храмъ Зевса въ Олимпіи. Реконструкція восточнаго фасада (Дерпфельдъ).



53. Приготовленіе къ состязанію Ойномая и Пелопса. Восточный фронтонъ храма Зевса въ Олимпіи. Реконструкція (Трей).
54. Битва лапитовъ и кентавровъ. Западный фронтонъ храма Зевса. Реконструкція (Трей).



55

55. Зевсъ, съ восточнаго фронтона храма Зевса. Мраморъ. Олимпія, музей.





57



56

56. Царь Ойномай.
57. Пелопсъ.
Съ восточнаго фронтона храма Зевса. Мраморъ. Олимпія, музей.



59



58

58. Царица Стеропа.
59. Невѣста Гипподамія.
Съ восточнаго фронтона храма Зевса. Мраморъ. Олимпія, музей.



60



61

60. Богиня (принималась раньше за Гестію). Мраморъ, копія. Скипетръ реставрированъ. Римъ, музей Торлонія. Изъ собр. Джустиніани.
61. Дѣвушка (изъ скульптурной группы). Мраморъ. Гипсовая реставрація головы по экземпляру Латеранскаго музея (Рицццо). Римъ, Національный музей. Изъ собр. Лудовизи.



64



62

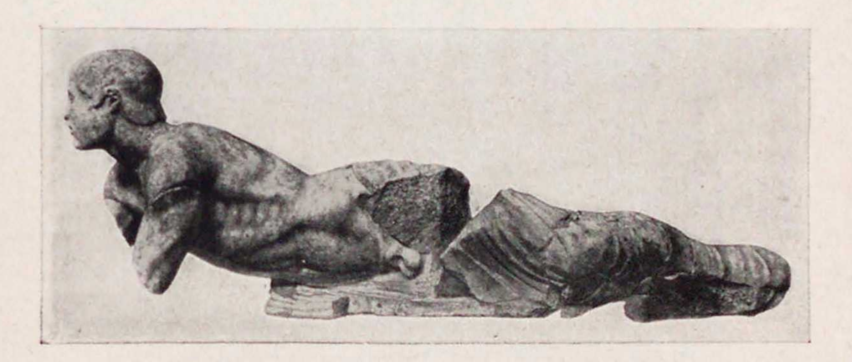


63

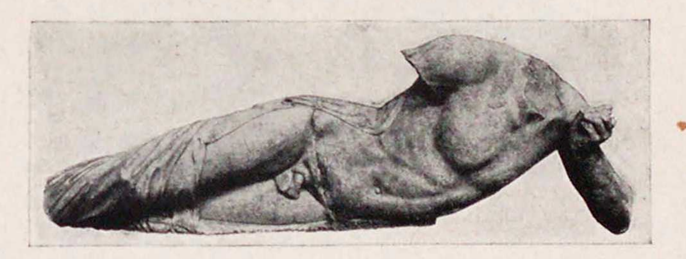
62. Служанка (царицы Стеропы).
63. Предполагаемый Миртилъ, возница царя Ойномая.
64. Конюхъ.
Съ восточнаго фронтона храма Зевса. Мраморъ. Олимпія, музей.



65 b

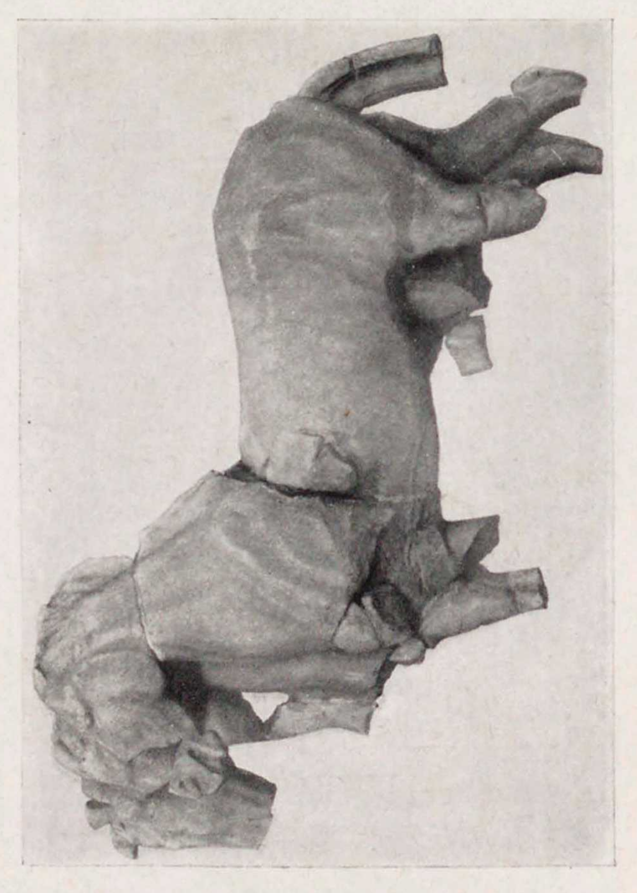


. 65 a



66

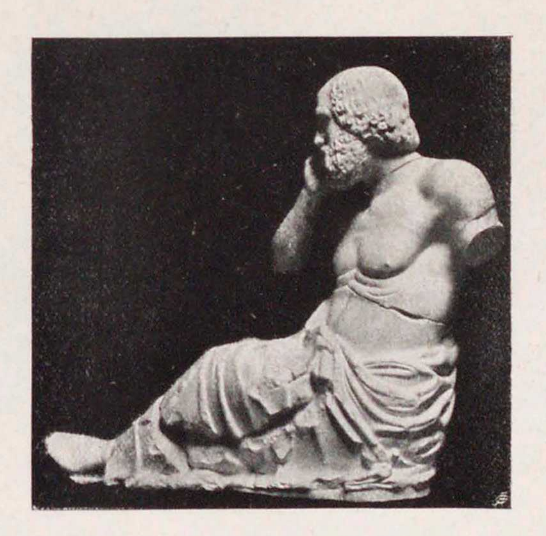
65. Зритель (считался раньше рѣчнымъ богомъ Кладеемъ).
66. Зритель (считался рѣчнымъ богомъ Алфеемъ). Угловыя фигуры восточнаго фронтона храма Зевса. Мраморъ. Олимпія, музей.



67. Квадрига Ойномая, съ восточнаго фронтона храма Зевса. Мраморъ. Олимпія, музей.



68



69

68. Конюхъ. Ср. рис. 64.
69. Предполагаемый Миртилъ. Ср. рис. 63.



70

70. Лапитская женщина въ борьбѣ съ кентавромъ. Съ западнаго фронтона храма Зевса. Мраморъ. Олимпія, музей.



71

71. Лапитская женщина (невѣста) въ борьбѣ съ кентавромъ. Съ западнаго фронтона храма Зевса. Мраморъ. Олимпія, музей.



72

72. Лапитъ въ борьбѣ съ кентавромъ. Съ западнаго фронтона храма Зевса. Мраморъ. Олимпія, музей.



73

---

73. Раненый. Съ западнаго фронтона Эгинскаго храма. Ср. рис. 38.

Таблица 38.



76

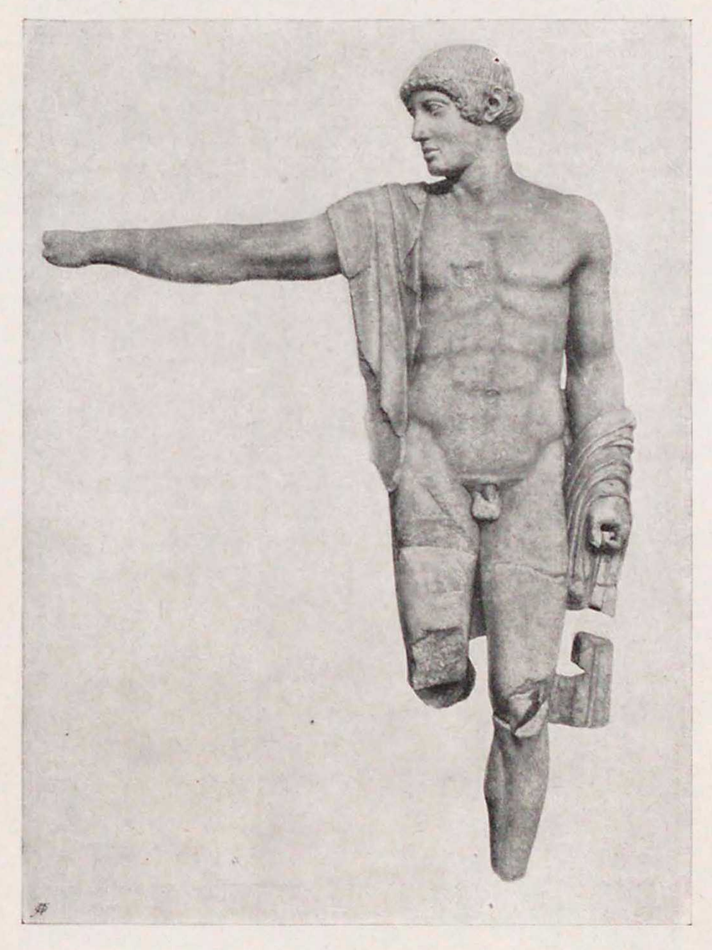




75

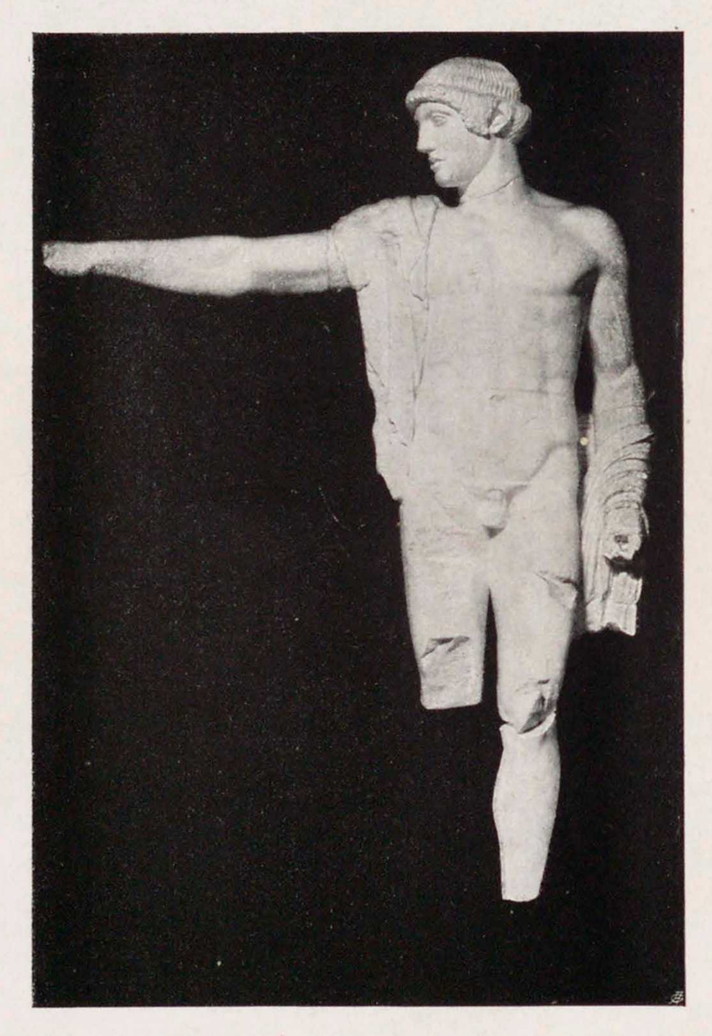
74

74. Голова кентавра. Ср. рис. 70.
75. Голова лапитской женщины. Ср. рис. 70.
76. Голова лапита. Ср. рис. 72.



77

77. Аполлонъ. Съ западнаго фронтона храма Зевса. Мраморъ. Олимпія, музей.



78

78. Аполлонъ. Ср. рис. 77.



79 a



79 b

79. Щитъ съ изображенiемъ битвы амазонокъ. Фрагментъ копiи Аѳины Парѳеносъ Фидiя. Мраморъ. Лондонъ, Британскiй музей. Изъ собр. Странгфордъ.



80

80. Аѳина. Уменьшенная копія Парѳеносъ Фидія. Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ Аѳинъ (Варвакіонъ). Ср. рис. 83, 88, 89, 91.





81



82

81—82. Копіи (уменьшенныя) съ Парѳеносъ. Мраморъ.

81: т. н. Minerve au collier. Руки не античны. Парижъ, Лувръ. Изъ собр. Боргезе.

82: Произведеніе Антіоха аѳинскаго (надпись), частью реставрированное (руки, локоны) и переработанное. Римъ, Національный музей. Изъ собр. Лудовизи.



84



83

83—84. Сильно уменьшенныя копіи Парѳеносъ. Аѳины. Національный музей.
83. Варвакійская Аѳина. Ср. рис. 80, 88, 89, 91.
84. Аѳина Ленормана. Найдена у Пникса.



85



86



87

85. Камея съ копіей Парѳеносъ, произведеніе Аспазія (надпись). Яшма. Вѣна, Придворный музей. Ср. рис. 92.
86—87. Подвѣска золотой діадемы съ изображеніемъ головы Аѳины Парѳеносъ. Петроградъ, Эрмитажъ. Изъ Крыма (Куль-Оба).



88

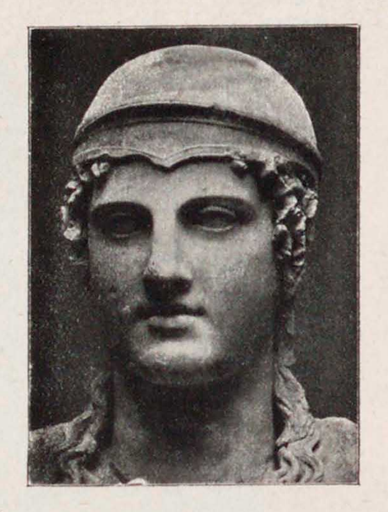
88. Варвакійская Аѳина. Ср. рис. 80, 83, 89, 91.



89

89. Варвакійская Аѳина. Ср. рис. 80, 83, 88, 91.





90



91



92

90. Голова Парѳеносъ. Ср. рис. 82.
91. Голова Парѳеносъ. Ср. рис. 80, 83, 89.
92. Камея съ головой Парѳеносъ. Ср. рис. 85.

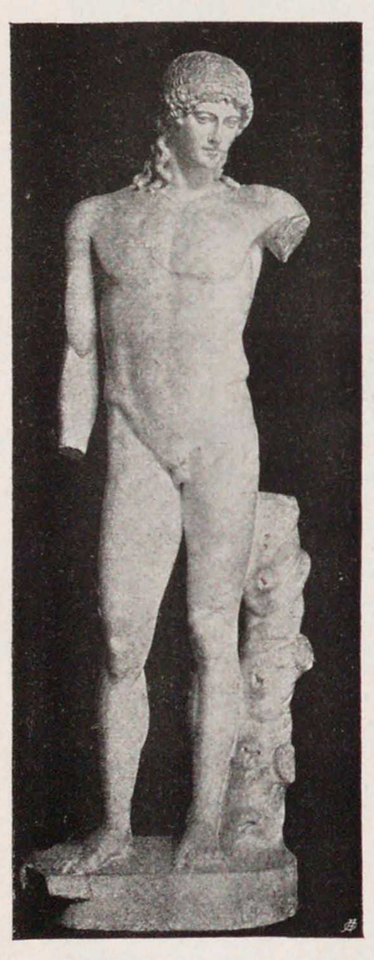


93

93. Юноша, вѣнчающій себя побѣдною повязкою (Діадуменъ). Мраморъ, копія. Оригиналъ безъ ствола. Лѣвая рука не антична. Лондонъ, Британскій музей. Изъ собр. Фарнезе.



94 b



94 a



94 c

94. Аполлонъ. Мраморъ, копія. Оригиналъ безъ ствола. Римъ, Національный музей. Изъ Тибра.

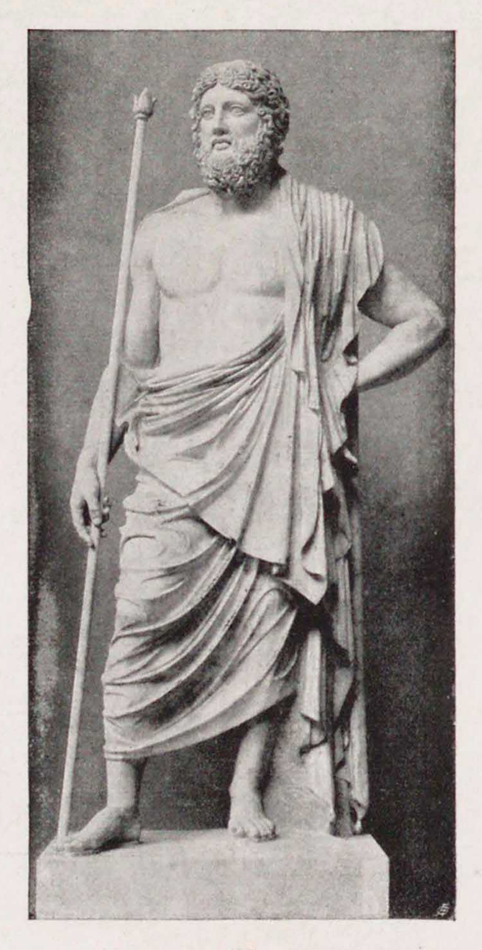


96



95

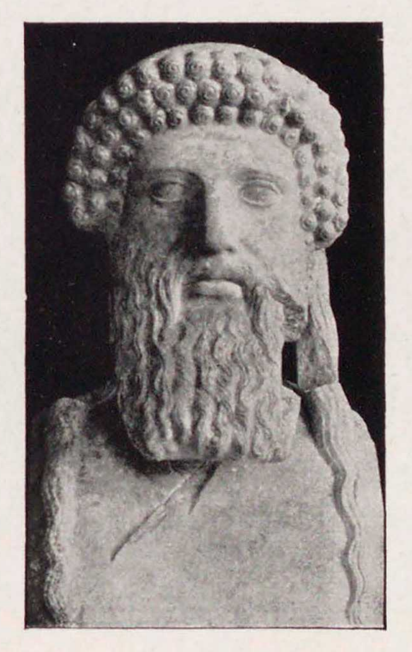
95. Аѳина. Гипсовый слѣпокъ составленъ (Фуртвенглеромъ) по двумъ античнымъ копіямъ съ бронзовыхъ оригиналовъ: голова въ Болонскомъ музеѣ, остальное въ Альбертинумѣ, въ Дрезденѣ.
96. Аполлонъ. Мраморъ, копія. Оригиналъ безъ ствола. Кассель. Съ рис. 33.



97

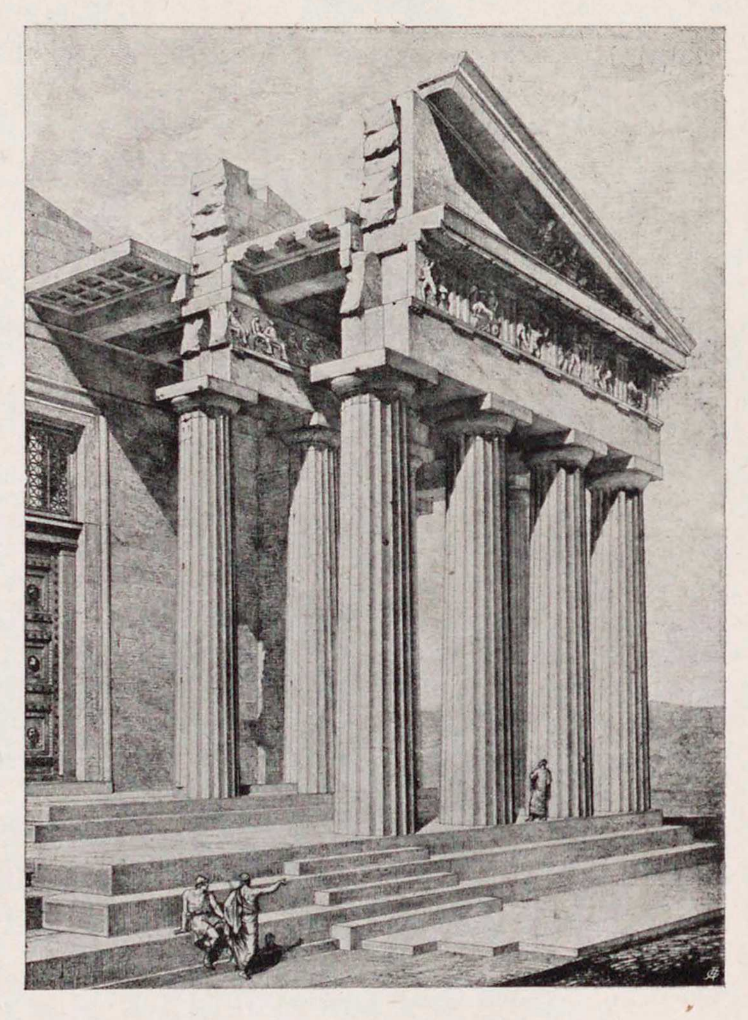
97. Зевсъ. Мраморъ, копія. Реставрированы правое предплечье, лѣвая рука ноги (Трей). Дрезденъ, Альбертинумъ.





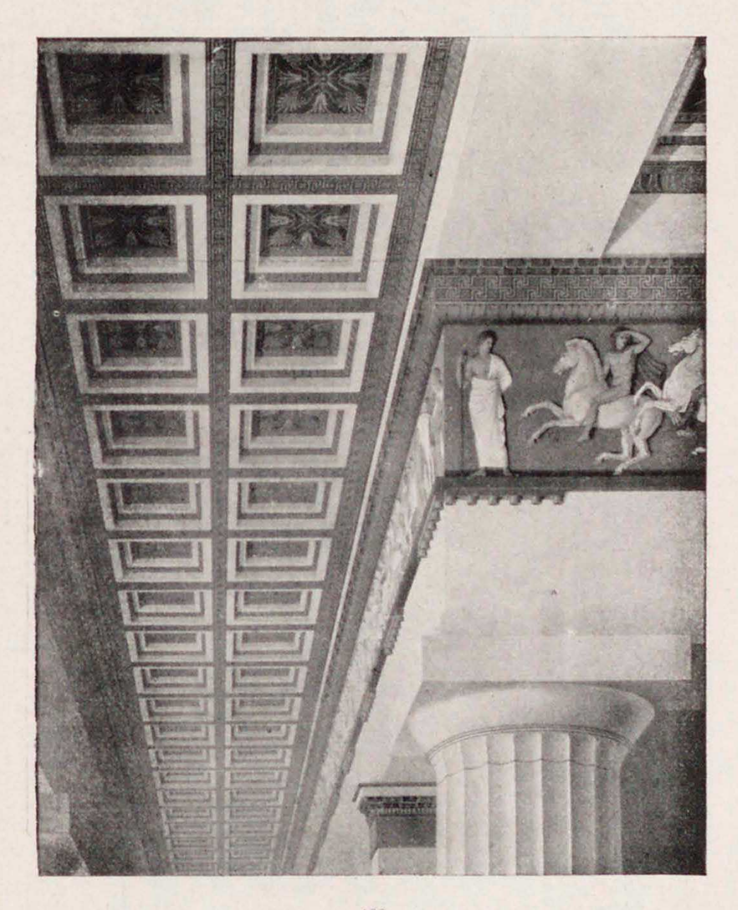
98

98. Герма Гермеса. Копія съ Алькамена (надпись). Мраморъ. Константинополь, музей. Изъ Пергама.



99

99. Сѣверо-восточный уголъ Парѳенона, возстановленный на рисункѣ (Ниманъ).

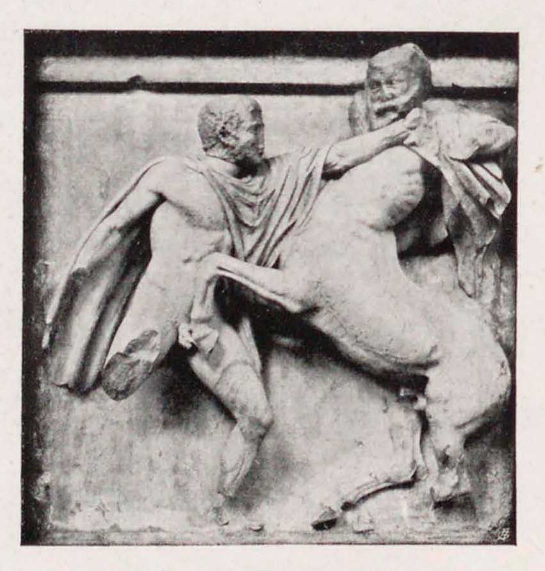


100

100. Іоническій фризъ Парѳенона: сѣверо-западный уголъ, внутри колоннады. Опытъ реставраціи (Фенгеръ).



101



102

101—102. Бой лапитовъ съ кентаврами. Метопы южной стороны Пароенона. Мраморъ.
101: голова и рука кентавра въ Копенгагенскомъ музеѣ, остальное въ Британскомъ музеѣ.
102: голова лапита: Лувръ; Кентавра, музей Акрополя въ Аѳинахъ, остальное въ Британскомъ музеѣ. Реконструкція Вальдштейна.



103



104

103—104. Бой лапитовъ съ кентаврами. Метопы южной стороны Парѳенона. Мраморъ. Лондонъ, Британскій музей.
104: реконструкція Пинкера.

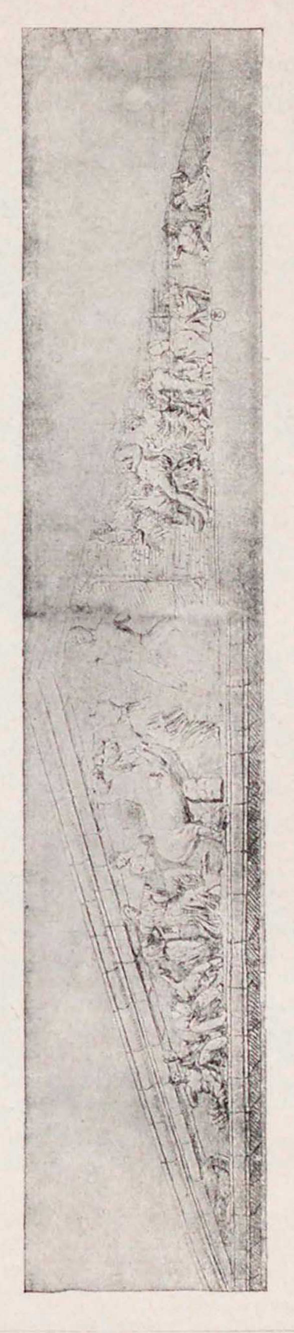


105



106

105—106. Бой лапитовъ съ кентаврами. Метопы южной стороны Парѳенона. Мраморъ. Лондонъ, Британскій музей.



107

107. Споръ между Аѳиной и Посейдономъ. Западный фронтонъ Парѳенона. Состоянiе его въ 1674 г. Рисунокъ французскаго художника, приписываемый раньше Жаку Карре (Carrey). Парижъ, Нацiональная Библiотека.



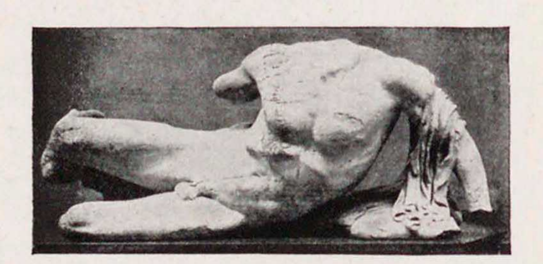
108



109



111

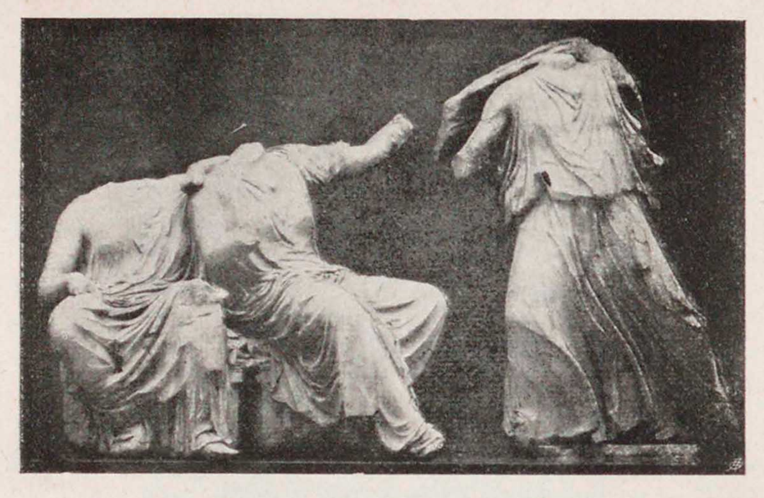


110

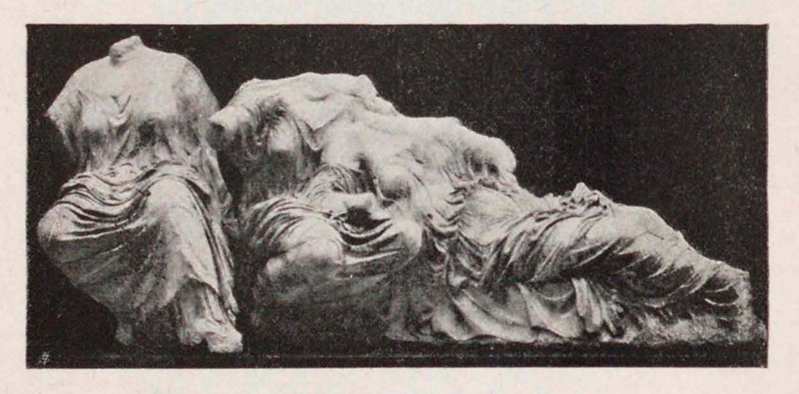
108—111. Скульптуры западнаго фронтона Парѳенона. Мраморъ.
108: верхняя часть Аѳины. Торсъ въ Британскомъ музеѣ, голова въ музеѣ Акрополя. Реставрація Прандтля.
109: торсъ Посейдона. Переднiй кусокъ въ Британскомъ музеѣ, остальное въ музеѣ Акрополя.
110: предполагаемый Бузигъ, одинъ изъ аѳинскихъ родоначальниковъ (по прежнему обозначенiю рѣчной богъ Илиссъ). Британскiй музей.
111. царь Кекропсъ съ дочерью. На своемъ мѣстѣ, на фронтонѣ.



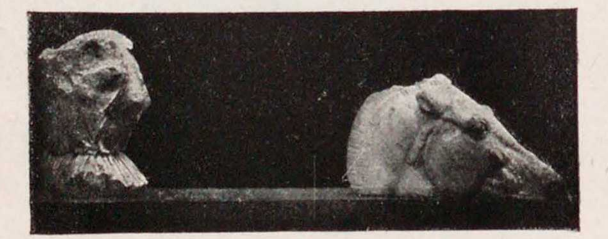
112. Геліосъ и часть его квадриги (двѣ конскія головы остались еще на фронтонѣ).
113. Діонисъ (по прежнему обозначенію Тезей).
Съ восточнаго фронтона Парѳенона. Мраморъ. Лондонъ, Британскій музей.



114 115



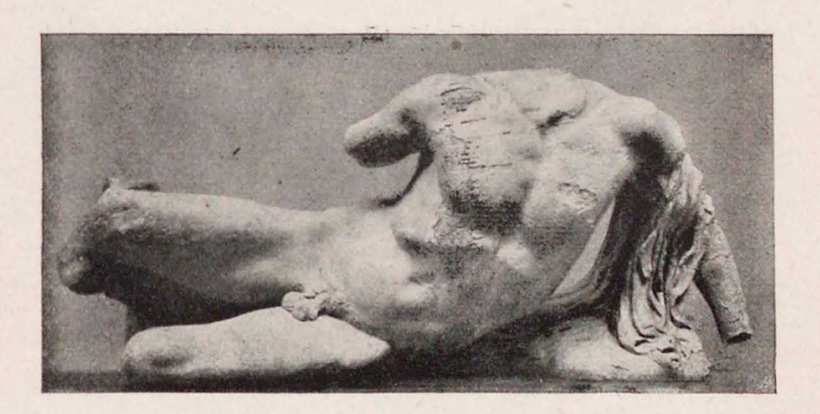
116 117



118

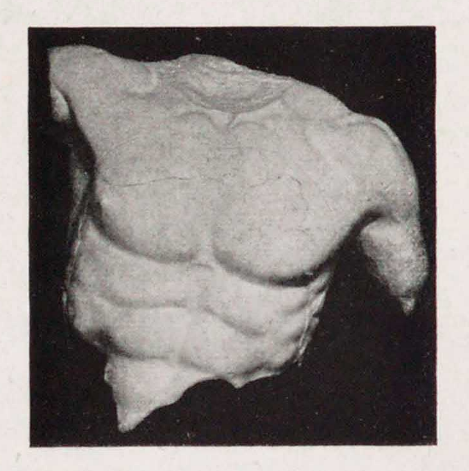
114. Персефона и Деметра. Британскій музей.
115. Ирида. Британскій музей
116. Богиня, точно не опредѣленная. Британскій музей.
117. Пейто и Афродита. Британскій музей.
118. Селена съ частью ея квадриги. Торсъ Селены въ музеѣ Акрополя, конская голова въ Британскомъ музеѣ (двѣ другія на фронтонѣ).

119



120

119. Діонисъ. Ср. рис. 113.
120. Бузигъ. Ср. рис. 110.



121



122

121. Торсъ Посейдона. Ср. рис. 109.
122. Конь Селены. Ср. рис. 118.



123

23. Пейто и Афродита. Ср. рис. 117.



124

124. Ирида. Ср. рис. 115.



125

126

125—126. Части панаѳинскаго торжественнаго шествія. Съ восточнаго фриза Парѳенона. Мраморъ.

125. Знатные граждане или (по мнѣнію нѣкоторыхъ) аѳинскіе родоначальники-герои. Британскій музей.

126. Знатные граждане и дѣвушки съ жертвенными сосудами. Восемь фигуръ слѣва въ Луврѣ, остальныя въ Британскомъ музеѣ.





128



129



127

127. Коровы.
128. Бараны.
129. Служители съ сосудами.
Части шествія. Съ сѣвернаго фриза Пареенона. Мраморъ. Аѳины, музей Акрополя.



131

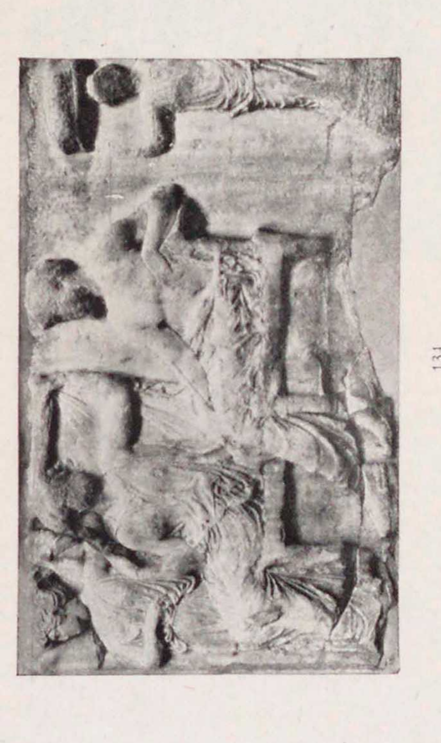
130—131. Всадники шествія. Съ западнаго фриза Парѳенона. Мраморъ. Остались на первоначальномъ мѣстѣ, въ храмѣ. Аѳины.

132



133

132. Всадники. Сѣверный фризъ.
133. Врученіе освященнаго пеплоса. Восточный фризъ. Ср. рис. 134, 136.
Части Парѳенонскаго фриза. Мраморъ. Лондонъ, Британскій музей.



134

135

134. (примыкаетъ къ 133). Справа налѣво: Зевсъ, Гера, Ирида. Голова послѣдней въ музеѣ Акрополя, остальное въ Британскомъ музеѣ.
135. (примыкаетъ къ 134). Справа налѣво: Аресъ, Деметра, Діонисъ, Гермесъ, именитый гражданинъ. Британскій музей.
Съ восточнаго фриза Парѳенона. Мраморъ.



136



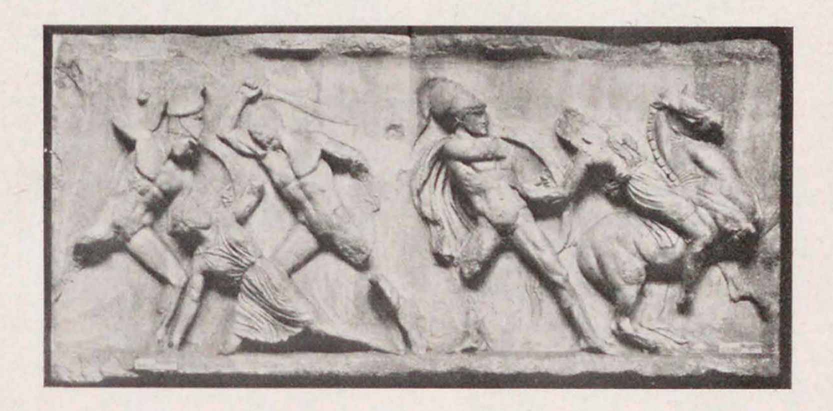
138



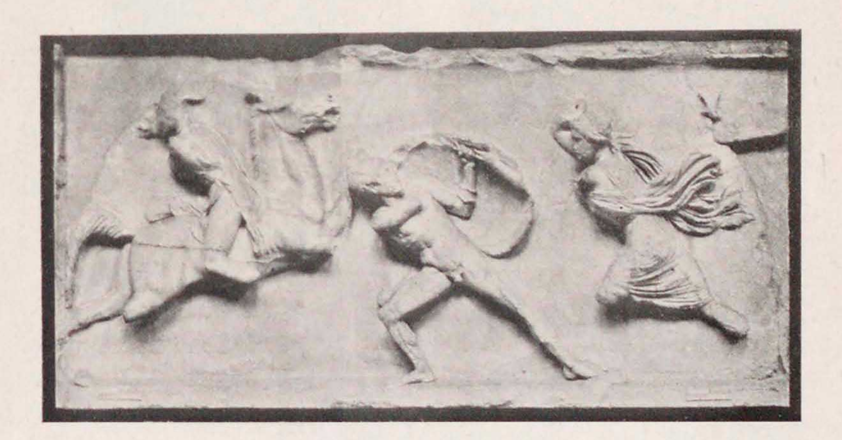
137

136. (примыкаетъ къ 133). Слѣва направо: Аѳина, Гефестъ. Британскій музей.
137. (примыкаетъ къ 136). Слѣва направо: Посейдонъ, Аполлонъ, Артемида. Музей Акрополя.
138. Афродита, Эросъ, именитый гражданинъ (не существуетъ болѣе, за исключенiемъ ноги Артемиды въ Палермскомъ музеѣ и куска одежды Афродиты въ музеѣ Акрополя.

Съ восточнаго фриза Парѳенона. Мраморъ.



139 a



139 b

139. Битва амазонокъ. Съ фризовъ Мавзолея въ Галикарнассѣ. Мраморъ. Британскій музей.





140





141



142

140. Голова воина. Аѳины, Національный музей.
141. Голова юноши. Аѳины, Національный музей.
142. Голова Геракла. Тегея, музей Піали.
Съ фронтоновъ храма Аѳины Алеа въ Тегеѣ (Аркадія). Мраморъ.



143



144

143. Герма Геракла. Мраморъ, копія (со статуи). Британскій музей. Изъ Дженцано близъ Рима.
144. Гераклъ. Мраморъ, копія. Лондонъ, собр. Лэнсдоуна (Lansdowne).

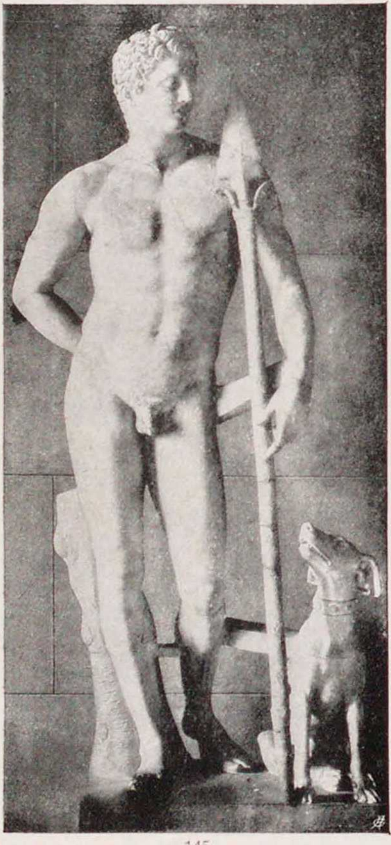




146



148



145



147

145. Мелеагръ. Мраморъ, копія. Не античны: голова и шея, правая рука, нижняя часть лѣвой ноги, правая нога, собака, цоколь. Оригиналъ безъ ствола. Берлинъ, музей.
146. Голова Мелеагра, соединенная теперь съ другой статуей. Мраморъ, копія. Римъ, Вилла Медичи.
147. Асклепій. Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ Мюнихіи близъ Аѳинъ.
148. Женская голова (Муза?). Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Съ южнаго склона Акрополя.

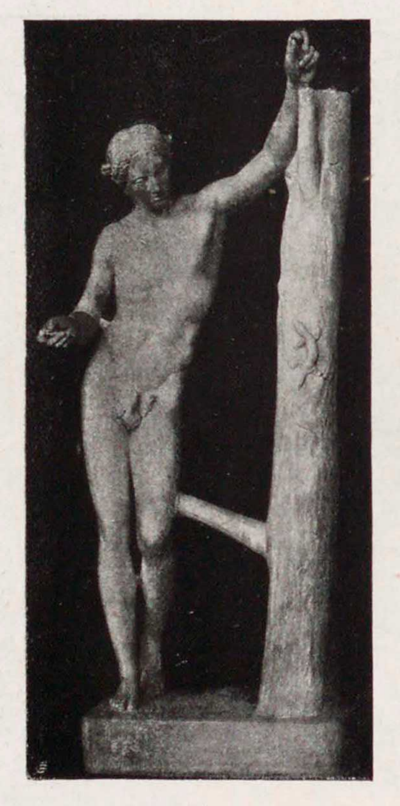


149



150

149. Сатиръ. Мраморъ, копія. Не античны: правая рука съ виноградомъ и кусокъ плеча, лѣвая рука съ рогомъ. Оригиналъ бронзовый, безъ ствола и лежащихъ на немъ предметовъ. Римъ, Національный музей. Изъ собр. Лудовизи.
150. Сатиръ. Мраморъ, копія. Римъ, Капитолійскій музей. Изъ виллы Адріана у Тиволи.



151

151. Аполлонъ Сауроктонъ. Мраморъ, копія (съ бронзы). Римъ, Ватиканъ.

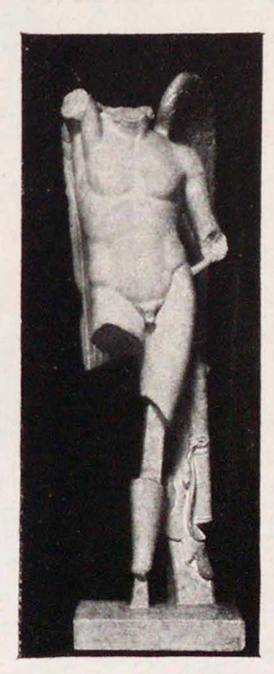


152



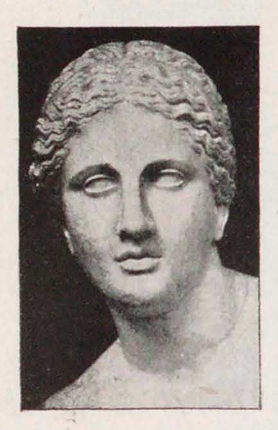


153



154

152. Эросъ. Мраморъ, копія. Римъ, Ватиканъ. Изъ Ченточелле близъ Рима.
153. Эросъ. Мраморъ, копія. Не античны: правая рука, лѣвое предплечье, нижняя часть ногъ. Оригиналъ безъ ствола и предметовъ на немъ. Неаполь, музей. Изъ собр. Фарнезе.
154. Эросъ. Мраморъ, копія. Оригиналъ безъ ствола и лука на немъ. Парижъ Лувръ (въ настоящее время съ дополненіями). Съ Палатина.



155



156

155. Голова Афродиты со статуи. Мраморъ, копія. Носъ реставрированъ. Римъ, Ватиканъ.
156. Афродита. Слѣпокъ отлитъ со статуи въ Ватиканѣ, но голова принадлежитъ собр. Кауфмана въ Берлинѣ. И голова, и статуя—мраморныя копіи (Фуртвенглеръ). Ср. рис. 155, 160.



157



158 b

157. Сатиръ. Мраморъ, копія. Лувръ. Съ Палатина.
158b. Нога Гермеса Праксителя. Къ слѣд. таблицѣ.



158 а

158а. Гермесъ съ маленькимъ Вакхомъ. Оригиналъ Праксителя. Мраморъ, Олимпія. (Теперь съ добавленіями, см. рис. 159).



159

159. Гермесъ съ маленькимъ Вакхомъ Праксителя. Добавлены (Шаперъ и Грюттнеръ): ноги Гермеса отъ колѣнъ (правая нога античная) и руки ребенка. Олимпія, музей.




160




161

160. Афродита. Мраморъ, копія. Берлинъ, собр. Кауфмана. Изъ Траллъ (Малая Азія). Ср. рис. 156.
161. Голова Эроса. Ватиканъ. Ср. рис. 152.





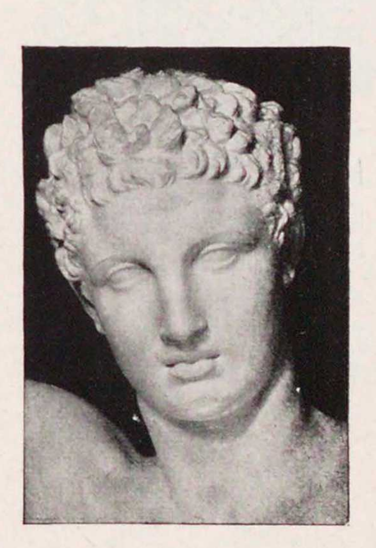
162



164 a



163



164 b

162. Голова Сатира. Римъ, Національный музей. Съ рис. 149.
163. Голова Сатира. Капитолійскій музей. Ср. рис. 150.
164. Голова Гермеса Праксителя. Съ рис. 158.



165 b



165 a



166 a

165. Артемида. Мраморъ. Вѣна, Императорскій музей. Изъ Ларнака (Кипръ).
166. Афродита. Мраморъ, копія. Не античны: правая рука, лѣвое предплечье. Голова была найдена отдѣльно отъ тѣла. Лувръ. Изъ Арля (южн. Франція).



166 b



166 c



166 d

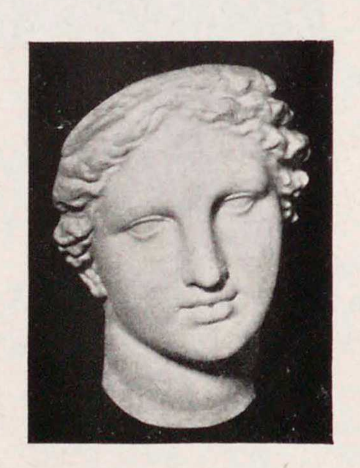
166 b, c, d. Голова Афродиты Арльской. См. предыдущую таблицу.



167 a



167 b

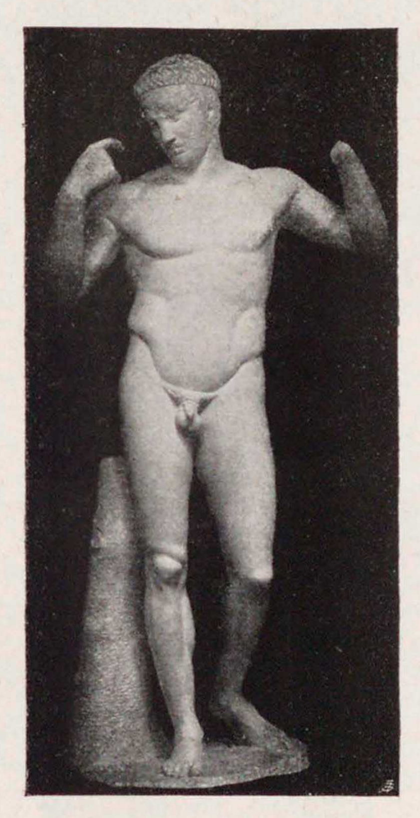


167 c



168

167. Афродита. Мраморъ. Не античны: носъ и часть верхней губы. Англія, Петворсъ, собр. Леконфильда.
168. Голова Гермеса Праксителя. Ср. рис. 158.



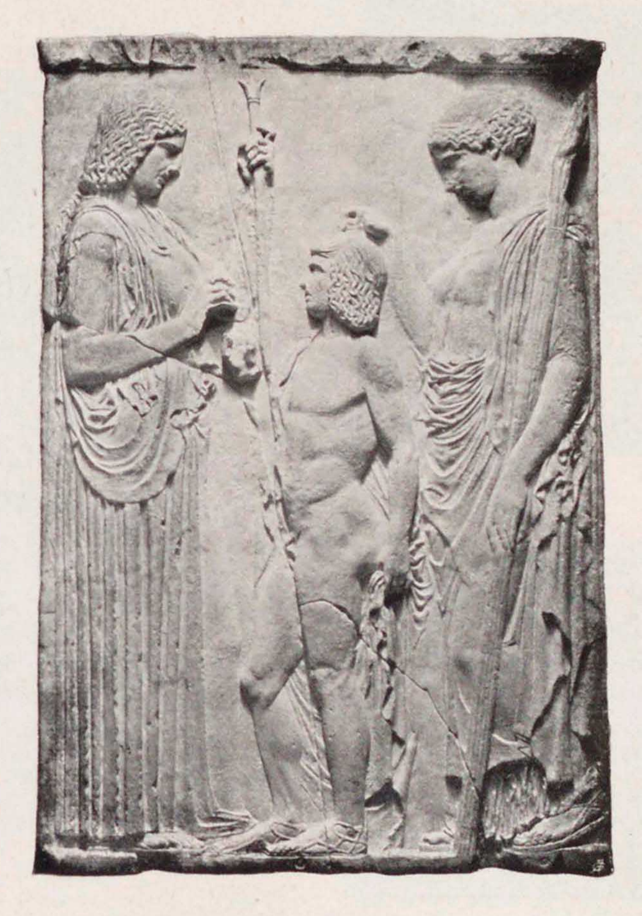
169

169. Діадуменъ. Мраморъ, копія съ Поликлета. Оригиналъ бронзовый, безъ ствола. Британскій музей. Изъ Вэзона (южн. Франція).



170

170. Амазонка. Мраморъ. Копія (съ бронзы) съ добавленіями по другимъ копіямъ: руки, ноги, столбикъ, цоколь. Берлинъ, музей. Изъ Рима.



171

171. Триптолемъ (Элевзинскій царскій сынъ) получаетъ отъ Деметры колосья для посѣва первыхъ злаковъ; Персефона увѣнчиваетъ его (металлическій вѣнокъ не сохранился). Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ святилища въ Элевзисѣ.



172 a



173



172 b

172. Голова Діадумена Поликлета (копія). Ср. рис. 169. Мраморъ. Мадридъ. Прадо.
173. Юноша, возлагающій на себя (не существующій нынѣ) вѣнокъ побѣдителей. Мраморъ, копія Поликлета. Оригиналъ бронзовый, безъ ствола. Британскій музей. Изъ собр. Вестмакотта.



175 a



174



175 b

174. Раненая амазонка, опирающаяся на копье. Мраморъ, копія, вѣроятно, съ Крезиласа Кидонскаго (Критъ). Бронзовый оригиналъ, безъ ствола. Не античны. Правая рука и лѣвая съ кончикомъ одежды. Римъ, Капитолійскій музей.

175. Голова амазонки (съ другой копіи того же оригинала, какъ и 174). Голова посажена на другую статую. Мраморъ, Ватиканъ. Изъ собр. Маттеи.



176 b



176 a

176. Гермесъ, ораторъ. Мраморъ, копія. Римъ, Національный музей. Изъ собр. Лудовизи.





178



177

177. Ирена и Плутосъ (Миръ и Богатство). Мраморъ, копія съ бронзоваго оригинала Кефизодота. Не античны: правая рука Ирены (державшая скипетръ) и части Плутоса. Мюнхенъ. Глиптотека.
178. Афродита. Мраморъ, копія, вѣроятно, съ Алькамена. Лѣвая рука не антична. Лувръ. Изъ Фрейюсъ (южн. Франція).



179

179. Юноша съ дискомъ, осматривающій поле состязаній. Мраморъ, копія. Оригиналъ безъ ствола. Ватиканъ.



181 b



180



181 a

180. Голова дѣвушки. Носъ и подбородокъ реставрированы. Мюнхенъ, Глиптотека.
181. Деметра. Мраморъ. Британскій музей. Изъ Книда (Малая Азія).



182



183 b



183 c

182. Ніобея. Мраморъ, копія. Носъ реставрированъ, плечи и грудь новыя Брокльсбай (Brocklesby) въ Англіи, собр. Sarborough.
183 b, c. Голова Аполлона Бельведерскаго. См. слѣд. табл.

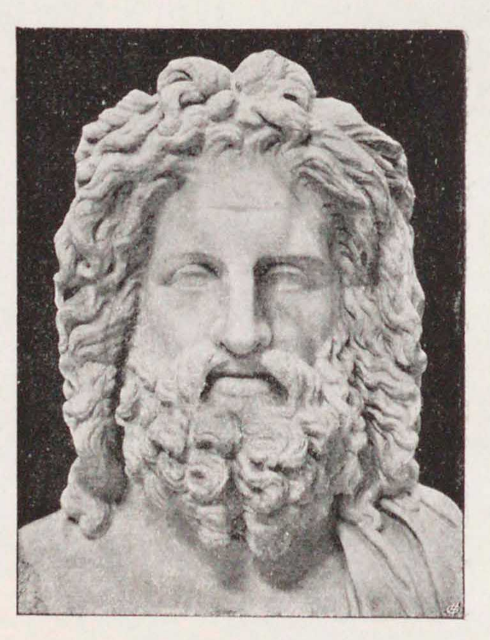


183 a

183. Аполлонъ. Мраморъ, копія. Не античны руки. Оригиналъ безъ ствола Ватиканъ.



184



185

184. Асклепій. Мраморъ. Британскій музей. Съ остр. Милоса.
185. Зевсъ. Мраморъ, копія. Не антични: грудь, концы волосъ. Ватиканъ. Изъ Отриколи (средн. Италія).

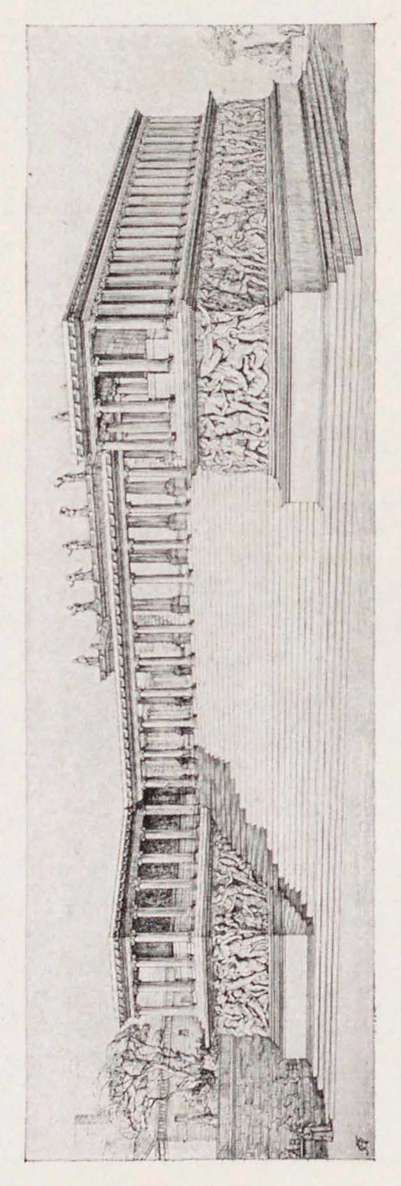


186



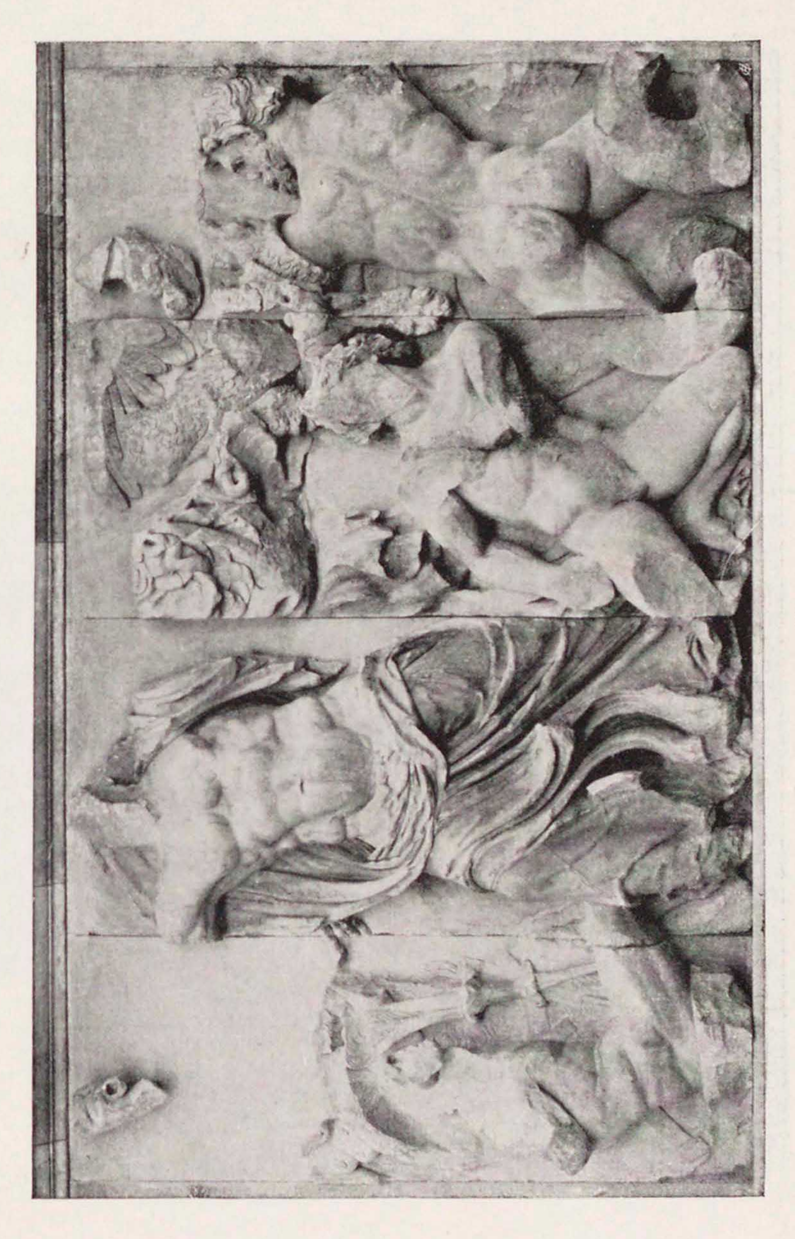
187

186. Тритонъ. Мраморъ, копія. Ватиканъ.
187. Александръ Великій въ видѣ бога солнца. Мраморъ, копія. Римъ, Капитолійскій музей.



188

188. Пергамскій алтарь. Эскизъ реконструкціи (Шраммень).



189

189. Зевсъ молніей поражаетъ гигантовъ. Фризъ цоколя Пергамскаго алтаря, восточная сторона. Мраморъ. Берлинъ, музей.



190

190. Аѳина въ борьбѣ съ гигантомъ Алкіонеемъ, направо, въ воздухѣ, Нике, налѣво Гея поднимается съ земли. Фризъ цоколя Пергамскаго алтаря, восточная сторона. Мраморъ. Берлинъ, музей.

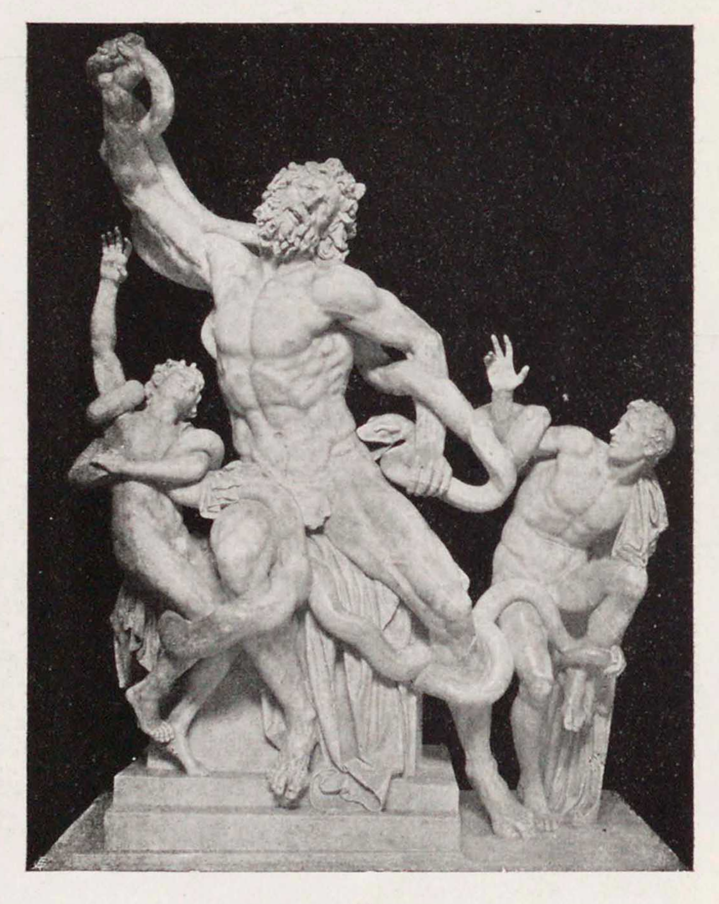


192 b



191

191. Голова гиганта Клитія, противника Гекаты. Фризъ цоколя Пергамскаго алтаря; восточная сторона. Мраморъ. Берлинъ, музей.
192 b. Голова Лаокоона. См. слѣд. табл.



192 а

192. Гибель Лаокоона съ сыновьями. Произведенie Гагезандра, Полидора и Атанадора изъ Родоса. Мраморъ. Не античны: правая рука Лаокоона и младшаго сына, правое предплечье старшаго. Ватиканъ. Изъ Термъ Тита (Римъ).



194



193 a



193 b

193. Вакхъ (Аріадна по прежнему обозначенію). Мраморъ, копія. Носъ и нижняя губа реставрированы. Капитолійскій музей.
194. Женская голова. Мраморъ. Берлинскій музей. Изъ Пергама.



195





196

195. Юноша, можетъ быть, Ганимедъ. Мраморъ копія. Оригиналъ безъ ствола. Римъ, національный музей. Изъ Субіако (средняя Италія).
196. Юноша, можетъ быть Ганимедъ (по прежнему обозначенію Иліоней, сынъ Ніобеи). Мраморъ. Мюнхенъ, Глиптотека.





197



198 b



198 a

---

197. Афродита. Мраморъ. Римъ, Капитолійскій музей.
198. Т. наз. Медицейская Афродита. Мраморъ. Не античны: правая рука, пальцы лѣвой, передняя сторона цоколя и надпись съ именемъ художника Клеомена. Кончикъ носа реставрированъ. Флоренція, Уффици.



198 с



198 b

198 b, c. Верхъ тѣла и голова Медицейской Афродиты.







199

199. Состязаніе между Аполлономъ и Марсіемъ, въ присутствіи музъ и скиѳа-палача. Рельефы не установленнаго назначенія (до сихъ поръ считалось, что они покрывали цоколь одной группы боговъ Праксителя). Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ Мантиней (Аркадія).



200

200. Женская фигура, можетъ быть Кора, реставрированная, какъ муза. Мраморъ, копія. Не античны: правое предплечье и лѣвая рука съ предметами. Голова не принадлежитъ къ этой статуѣ. Ватиканъ.

201



202

201. Діонисъ. На краю плаща надпись: Сарданапалъ. Мраморъ, копія. Правая рука и жезлъ не античны. Ватиканъ.
202. Артемида. Мраморъ, копія. Не античны: правая рука съ застежкой, лѣвый локоть и рука съ кончикомъ одежды, нижняя часть лѣвой ноги. Оригиналъ безъ ствола. Лувръ. Изъ Габіи близъ Рима.



204



203

203. «Большая женская фигура изъ Геркуланума». Мраморъ, копія. Дрезденъ, Альбертинумъ.

204. Женская фигура, можетъ быть съ гробницы. Типъ «малой женской фигуры изъ Геркуланума». Мраморъ. Аѳины, Національный музей. Изъ Делоса.



206



205

205. Муза Талія. Мраморъ, копія. Руки, держащія предметы, не античны. Ватиканъ.
206. Муза Полимнія. Мраморъ, копія. Ватиканъ.



207

207. Ніобида. Мраморъ, копія. Ватиканъ.



208

208. Софоклъ. Мраморъ, копія. Не античны: правая рука, ноги, ящичекъ, цоколь. Римъ, Латеранскій музей.



209 a

209. Нике на носу корабля. Вѣроятно, даръ Дмитрія Поліоркета. Мраморъ. Лувръ. Изъ Самоѳракіи (сѣверный греческій островъ). См. слѣд. табл.



209 b



209 c

209 b, c. Нике Самоѳракійская.
209 c. Опытъ возсозданія (Бенндорфъ и Цумбушъ).



210 b



210 a

210. Дѣвушка изъ Анціума. Мраморъ. Римъ, Національный музей.



211

211. Никсъ (богиня ночи) бросаетъ въ гиганта сосудъ, обвитый змѣями (олицетвореніе созвѣздій Кратера и Гидры). Съ фриза цоколя Пергамскаго алтаря, сѣверная сторона. Мраморъ. Берлинъ, музей. Ср. рис. 189—191.



213



212

212. Муза Полимнія. Мраморъ, копія. Не античны: голова, части рукъ и лѣвой ноги. Берлинъ, музей.
213. Женская фигура, принимаемая за Деметру. Мраморъ, копія. Не античны: оба локтя, лѣвая рука съ колосьями. Ватиканъ.

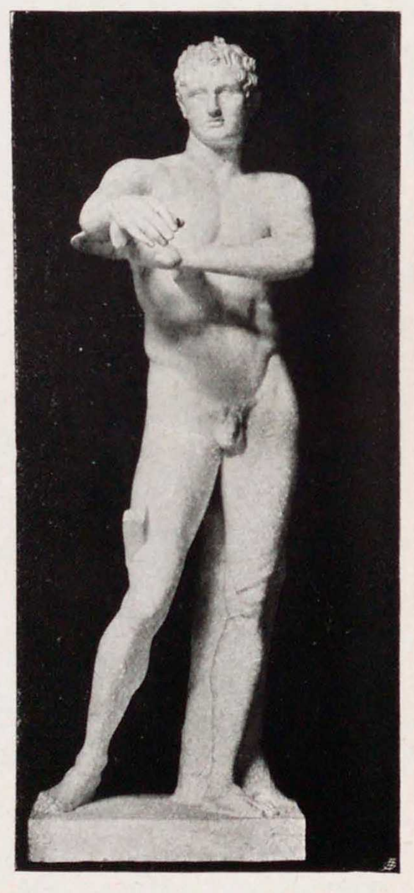


214

214. Покинутая Аріадна. Мраморъ, копія. Не античны: правая рука, скала. Ватиканъ.



216



215

215. Юноша, очищающій себя послѣ игры (Апоксіоменъ). Мраморъ, копія съ бронзоваго оригинала. Не античны части пальцевъ и игральная кость. Оригиналъ безъ ствола и безъ мраморныхъ подпоръ (теперь, большею частью, уничтоженныхъ). Ватиканъ.

216. Эросъ. Мраморъ, копія съ бронзоваго оригинала. Не античны: руки, лукъ, нижняя часть ногъ, большая часть крыльевъ, стволъ, цоколь. Капитолійскій музей.



217 a





217 b

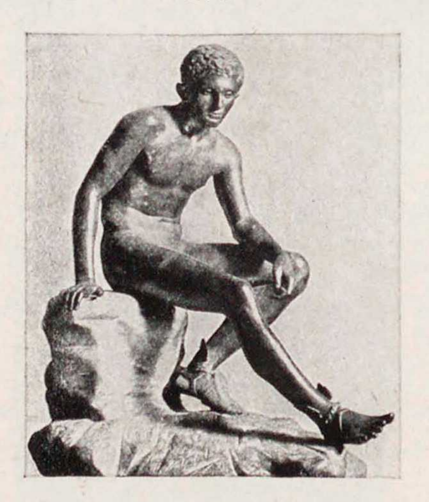


217 c

217. Арес съ маленькимъ Эросомъ у ногъ и слѣдами второго на лѣвомъ плечѣ. Мраморъ, копія. Рукоятка меча не антична. Римъ, Національный музей. Изъ собр. Лудовизи. См. слѣд. табл.



217 d



218

217 d. Аресъ. Лудовизи.
218. Гермесъ. Бронза, копія. Скала не антична. Неаполь, музей. Изъ Геркуланума.



219



220

219. Посейдонъ. Мраморъ, копія. Не античны: лѣвая рука, часть правой съ предметами, нижняя часть ногъ обломокъ корабля, дельфинъ, цоколь. Римъ, Латеранскій музей.
220. Гермесъ (Язонъ по прежнему обозначенію). Мраморъ, копія. Не античны: правое предплечье, часть лѣвой руки, цоколь со скалой, плугъ, сандалія. Лондонъ, собр. Лэнсдоуна. Изъ виллы Адріана у Тиволи.



222 b



222 a



221

221. Александръ Великій (надпись). Герма, копія со статуи. Мраморъ. Носъ реставрированъ. Лувръ. Изъ виллы Адріана у Тиволи.
222. Вѣроятно, Александръ Великій. Мраморъ, копія. Не античны: рука съ сосудомъ, правая нога. Оригиналъ безъ панцыря. Мюнхенъ. Глиптотека. Изъ собр. Ронданини.



223



224

223. «Аполлонъ» Тенейскій. Мюнхенъ. Глиптотека. Ср. рис. 6.
224. Аполлонъ Піомбинскій. Лувръ. Ср. рис. 23.



225

225. Аристогитонъ, одинъ изъ тираноубійцъ. Неаполь, музей. Ср. рис. 26.



228



226



227

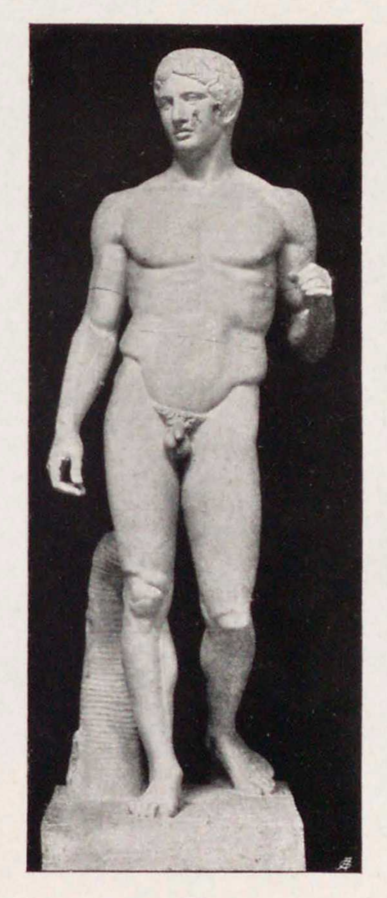
226. Юноша, можетъ быть заносящій ногу въ колесницу. Мраморъ, копія. Римъ. дворецъ Консерваторовъ.
227. Силенъ Марсій. Мраморъ, копія съ бронзоваго оригинала. Не античны руки. Оригиналъ безъ ствола. Римъ. Латеранскій музей.
228. Аѳина и Марсій. Опытъ возсозданія въ гипсѣ (Зивекингъ) группы Мирона. Аѳина скомпанована по античнымъ копіямъ въ Луврѣ (для фигуры) и въ Альбертинумѣ въ Дрезденѣ (для головы); использована также приблизительно полная копія въ Городскомъ Собраніи скульптуръ Франкфурта.



229 b

229 a

229. Нике, сооруженная месинцами, произведеніе Пэонія изъ Мендъ во Θракіи (надпись). Мраморъ. Олимпія, музей.
229 b. Попытка возсозданія (Трей и Рюмъ).



230

230. Юноша, нѣкогда съ копьемъ въ лѣвой рукѣ (Дорифоръ). Мраморъ, копія съ бронзоваго оригинала. Оригиналъ безъ ствола. Неаполь, музей. Изъ Помпеи.



231

231. Дискоболъ. Гипсовый слѣпокъ, составленный Фуртвенглеромъ по двумъ мраморнымъ копіямъ съ бронзоваго оригинала: статуѣ Ватикана, изъ виллы Адріана у Тиволи (лѣвая рука не антична) и головѣ (на цѣлой статуѣ) во дворцѣ Ланчелотти въ Римѣ.

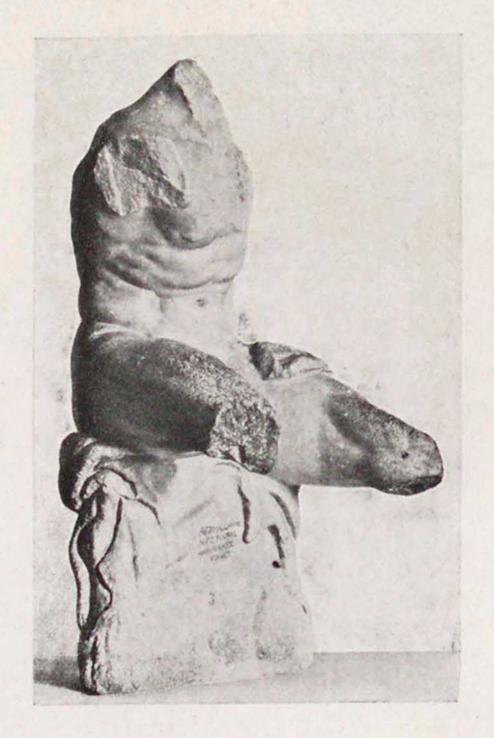


232



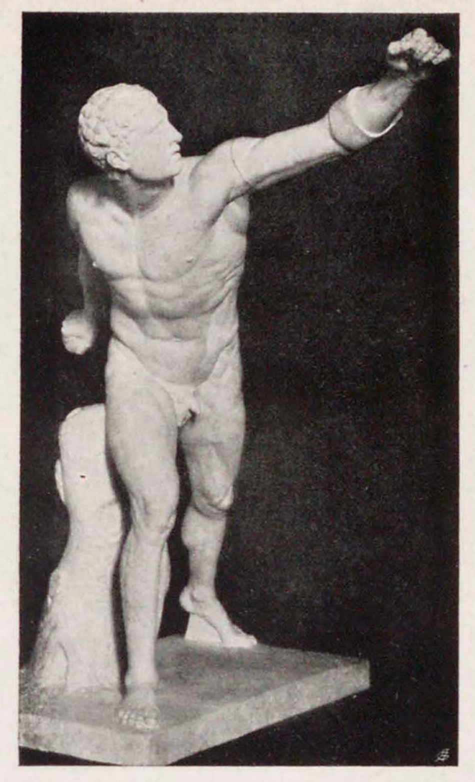
233

232. Тихэ (богиня—покровительница города Антіохіи въ Сиріи) съ рѣкой Оронтомъ. Мраморъ, уменьшенная копія съ бронзоваго оригинала. Не античны: руки Тихэ и Оронта. Голова съ другой статуи. Ватиканъ.
233. Вакханка. Мраморъ, копія. Оригиналъ безъ ствола. Берлинъ, музей.

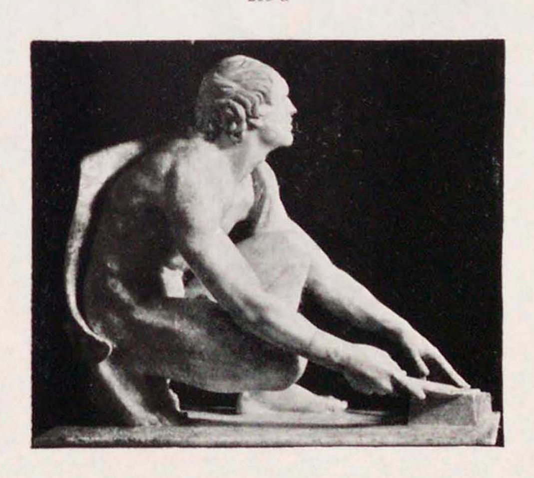


234

234. Т. наз. Бельведерскій Торсъ. Гераклъ по прежнему обозначенію. Мраморъ, копія. Произведеніе Аполлонія, сына Нестора, изъ Аѳинъ (надпись). Ватиканъ.



235 а



236

235. Воинъ, т. наз. Борецъ Боргезе. Мраморъ, копія съ бронзоваго оригинала. Произведеніе Агазія, сына Дозитея, изъ Эфеса (надпись). Оригиналъ безъ ствола. Лувръ. См. табл. 138, 139.
236. Скиѳъ, оттачивающій ножъ для казни надъ Марсіемъ (т. наз. Арротино или точильщикъ). Мраморъ. Флоренція, Уффици. Ср. рис. 242.

235 b



237

235 b. Борецъ Боргезе. См. табл. 137.
237. Афродита. Мраморъ, копія, вѣроятно, съ произведенiи Дойдала изъ Виѳинiи. Голова и руки реставрированы. Ватиканъ.

235 с



238

235. с. Борецъ Боргезе. См. пред. табл.
238. Персъ, отражающій врага. Мраморъ, копія. Оригиналъ принадлежалъ къ группѣ статуй на аѳинскомъ Акрополѣ, принесенныхъ въ даръ царемъ Атталомъ I Пергамскимъ (241—197 до Р. Х.). Не античны: руки, нижняя часть правой ноги, цоколь. Ватиканъ.



239



240



241

239. Сатиръ. Черный мраморъ, копія. Не античны: руки (за исключеніемъ лѣвой кисти), шея, верхняя часть груди. Оригиналъ безъ ствола. Мюнхенъ, Глиптотека.
240. Силенъ. Мраморъ, копія. Не античны руки (ихъ надо реставрировать, какъ на рис. 241). Оригиналъ безъ ствола. Римъ, галлерея Боргезе.
241. Сатиръ. Бронзовая фигурка, копія. Флоренція, Археологическій музей.

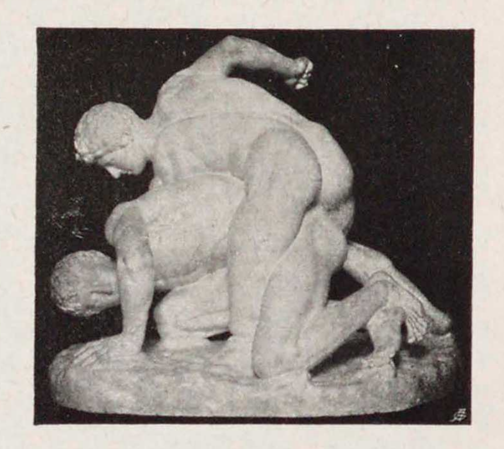


242

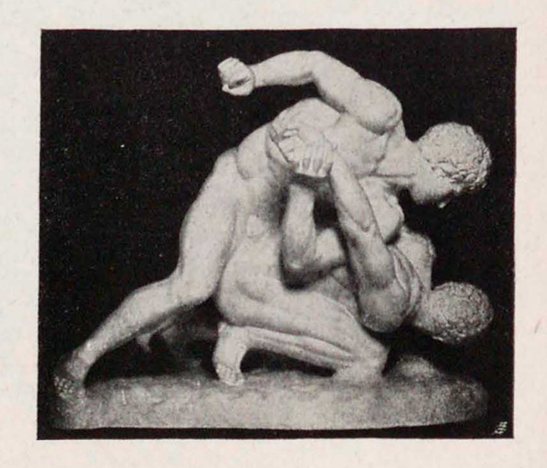
242. Силенъ Марсій. Красный мраморъ, копія. Не античны: части предплечій и ногъ, дерево, цоколь. Римъ, дворецъ Консерваторовъ. Ср. рис. 236.



243



244 a



244 b

243. Мальчикъ въ борьбѣ съ гусемъ. Мраморъ, копія съ бронзоваго оригинала. Реставрированы по другимъ копіямъ: голова, части рукъ и ногъ мальчика, крылья и хвостъ гуся. Оригиналъ безъ пирамиды. Ватиканъ.
244. Борцы. Мраморъ, копія. Не античны: руки (цѣликомъ у верхняго, большею частью у нижняго борца), цоколь. Головы съ другихъ статуй. Флоренція, Уффици.



245

245. Менелай съ трупомъ Патрокла. Слѣпокъ по античной копіи съ Loggia dei Lanzi во Флоренціи; руки, голова, грудь Менелая и руки Патрокла по другимъ копіямъ. Всѣ копіи изъ мрамора.



246

246. Галлъ съ женой. Изъ батальной группы. Мраморъ. Руки, большою частью, не античны. Римъ, Національный музей. Изъ собр. Лудовизи



247



248

247. Рыбакъ. Мраморъ, копія. Не античны: правая рука, лѣвая рука съ предметами, нижняя часть ногъ, цоколь. Римъ, дворецъ Консерваторовъ.
248. Крестьянка. Мраморъ, копія. Не античны: голова, лѣвая рука и палка, часть правой руки женщины; голова и, частью, ноги ягненка. Римъ, дворецъ Консерваторовъ.



250



249



251



252

249. Мальчикъ, вынимающій занозу. Мраморъ. Британскій музей. Изъ собр. Кастеллани.
250. Фрагментъ группы: спорящіе мальчики. Мраморъ. Не античны: руки, большею частью, и ноги. Британскій музей.
251. Рыбакъ. Мраморъ, копія. Не античны: носъ, правая кисть, лѣвое предплечье, передникъ, ноги, цоколь. Ватиканъ.
252. Голова старухи. Мраморъ. Реставраціи кое-гдѣ, особенно на носу. Дрезденъ, Альбертинумъ.



253



255



254



256

253. Голова Галла группы Лудовизи. Ср. рис. 246.
254. Голова Умирающаго Галла. Ср. рис. 262.
255. Голова точильщика. Ср. рис. 236.
256. Негритенокъ, играющій на (исчезнувшемъ) струнномъ инструментѣ. Бронзовая фигурка. Парижъ, Національная Библіотека.



258



257

257. Пьяная старуха. Мраморъ, копія. Не античны: руки, ноги, горлышко сосуда. Голова реставрирована по другой копіи (258). Капитолійскій музей.
258. Голова статуи пьяной старухи. Мраморъ, копія съ того же оригинала, какъ и 257. Кончикъ носа реставрированъ. Мюнхенъ, Глиптотека.



259 a

259. Сатиръ. Мраморъ. Не античны: лѣвое предплечье, правый локоть, правая нога и части лѣвой; кончикъ носа реставрированъ. Мюнхенъ, Глиптотека. Изъ собр. Барберини. См. слѣд. табл.



259 b

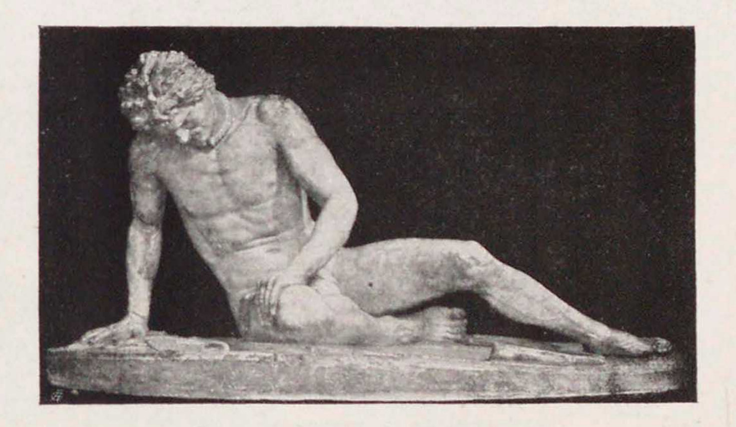


260



261

259 b. Голова Сатира Барберини.
260. Голова спящей дѣвушки. Мраморъ, копія. Римъ, Національный музей.
261. Эриннія (прежде считалась Медузой). Мраморъ. Носъ, нижняя губа, волосы реставрированы. Римъ, Національный музей. Изъ собр. Лудовизи.



262

262. Галльскій предводитель (трубачъ); прежде принимался за гладіатора. Мраморъ. Не античны: кусокъ цоколя съ мечомъ, слѣва отъ фигуры, ремень и кончикъ трубы. Капитолійскій музей. Ср. рис. 254.

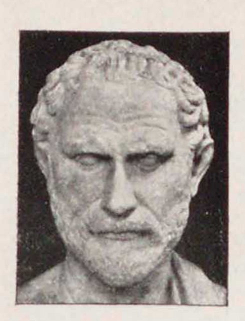


263



264

263. Верхъ тѣла Марсія. См. 242.
264. Мертвый персъ. Носъ реставрированъ. Римъ, Національный музей. Съ Палатина.



265 b



266 a

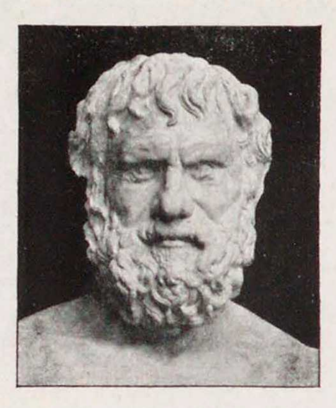


265 a

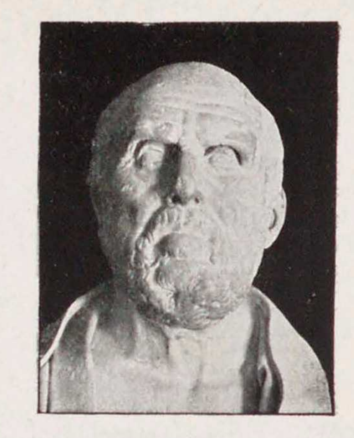


266 b

265. Демосѳенъ. Мраморъ, копія, вѣроятно, съ Поліевкта. Слѣпокъ со статуи Ватикана, дополненный руками, найденными въ саду дворца Барберини въ Римѣ; остатки другой мраморной копіи (реставрація Гартвига).
266. Побѣдитель въ кулачномъ боѣ. Бронза. Олимпія, музей.



267 b



268



267 a



269

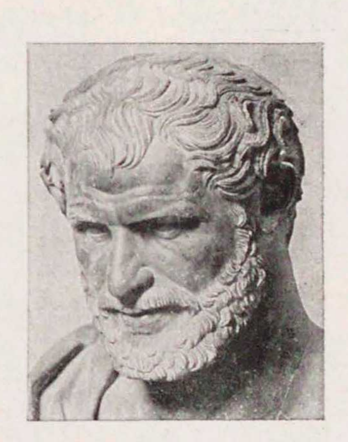
267. Философъ (Зенонъ по прежнему обозначенію). Мраморъ. Не античны: правая рука, нижняя часть ногъ, цоколь. Римъ, Капитолійскій музей.
268. Вѣроятно, Хризиппъ (стоическій философъ, жилъ, приблизительно, вплоть до 200 г. до Р. Х.). Мраморъ, копія. Не античны: носъ, шея, грудь. Капитолійскій музей.
269. Писатель (Сенека по прежнему обозначенію. Бронза, копія. Неаполь, музей. Изъ Геркуланума.



272 273

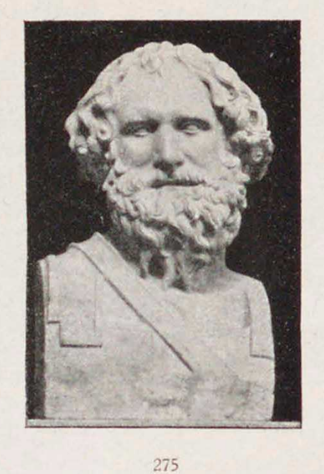


271



270

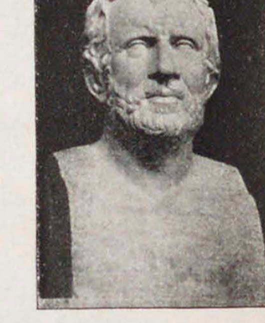
270. Портретъ неизвѣстнаго, повидимому, писателя. Бронза, копія. Неаполь, музей. Изъ Геркуланума.
271. Селевкъ I Никаторъ, царь Сирійскій (до 281—0 г. до Р. Х.). Бронза, копія. Неаполь, музей. Изъ Геркуланума.
272. Вѣроятно, Филетаръ, царь Пергамскій (до 263—2 г. до Р. Х.). Мраморъ, копія. Неаполь, музей. Изъ Геркуланума.
273. Портретъ неизвѣстнаго. Мраморъ, копія. Неаполь, музей. Изъ Геркуланума.



275



274

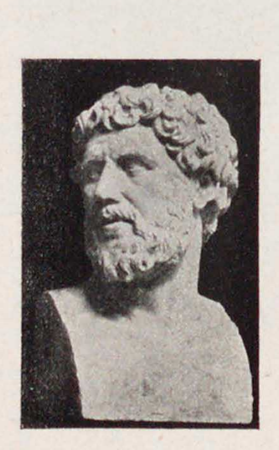


276



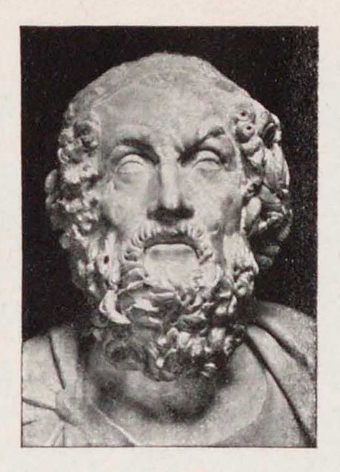


277

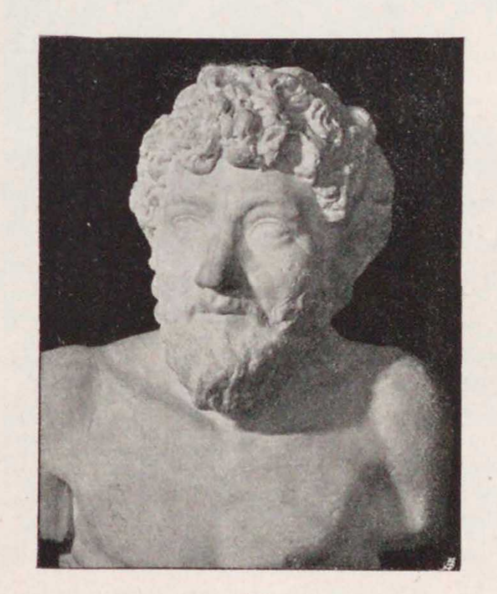


278

274—278. Портреты. Мраморъ, копіи. Неаполь, музей. Изъ Геркуланума.
274. Можетъ быть Пирръ, царь Эпирскій (до 272 г. до Р. Х.)
275. Можетъ быть Спартанскій царь Архидамъ.
276, 277, 278: неизвѣстные.



279



280 c



280 b



280 a

279. Гомеръ. Мраморъ, копія. Не античны: носъ, грудь. Римъ. Капитолійскій музей.
280. Эзопъ. Мраморъ, копія. Правое плечо не античнo. Носъ реставрированъ. Римъ, вилла Альбани-Торлоніа.



281

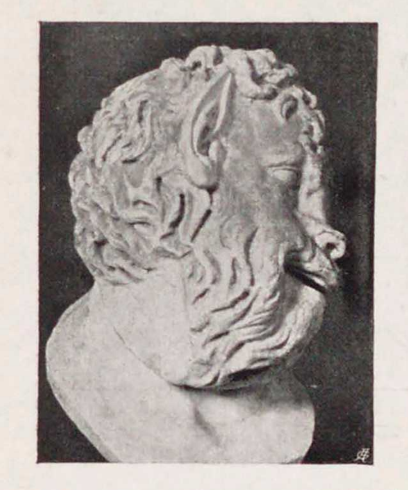


282

281. Дѣвушка - Панъ. Мраморъ, копія. Не античны: нижняя часть ногъ, правая кисть, лѣвая рука съ флейтой, большая часть рожекъ. Оригиналъ безъ ствола. Римъ, вилла Альбани-Торлоніа.
282. Морское божество. Мраморъ. Не античны: правый дельфинъ, правый рогъ, правое плечо. Носъ и губы реставрированы. Ватиканъ. Изъ Поццуоли близъ Неаполя.



283





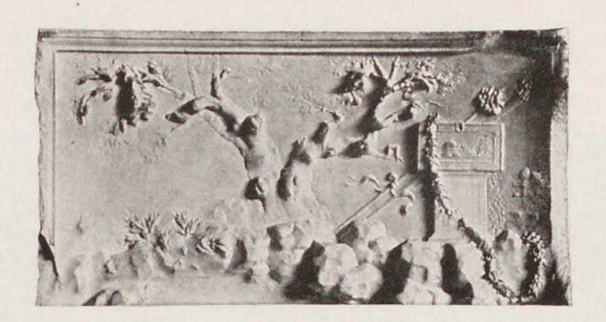
284

283. Силенъ. Мраморъ. Ватиканъ.
284. Панъ. Мраморъ, копія. Не античны: правое ухо, шея, грудь. Ватиканъ.

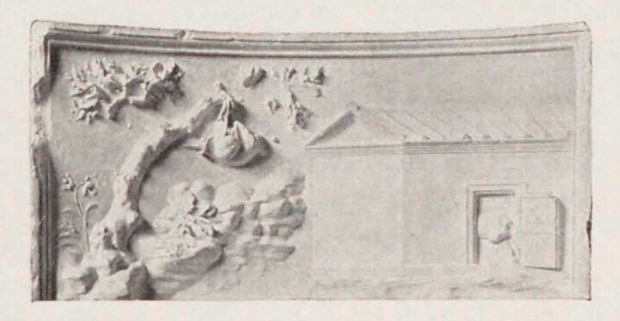


285

285. Рельефъ. Пейзажъ съ нимфой, поящей маленькаго сатира, юнымъ Паномъ и животными. Вѣроятно, украшеніе колодца. Мраморъ. Римъ, Латеранскій музей.



287 b



286 b

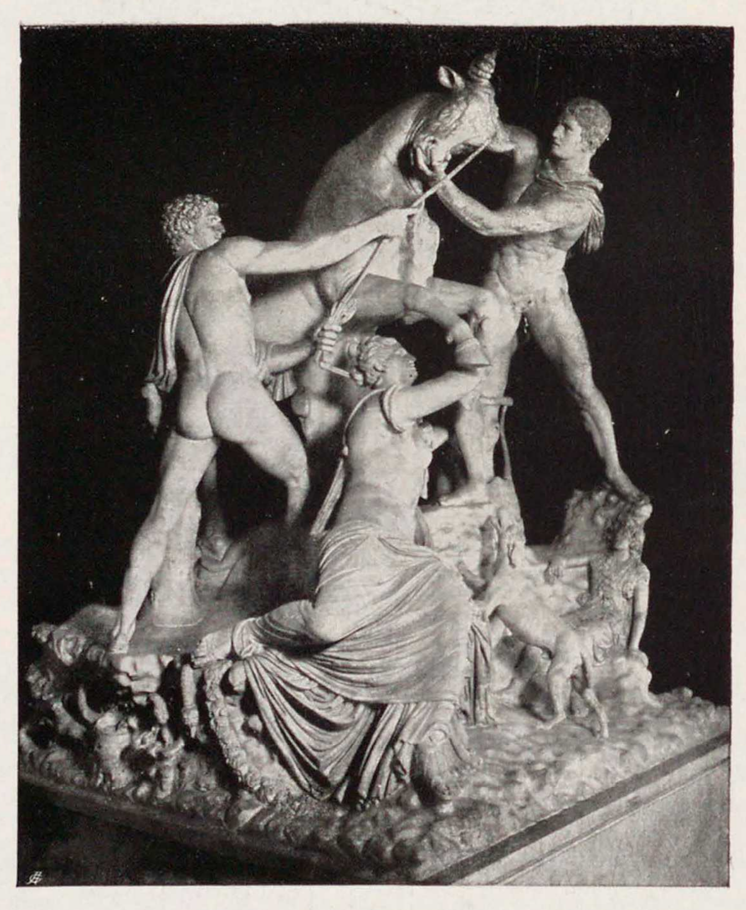


286 a



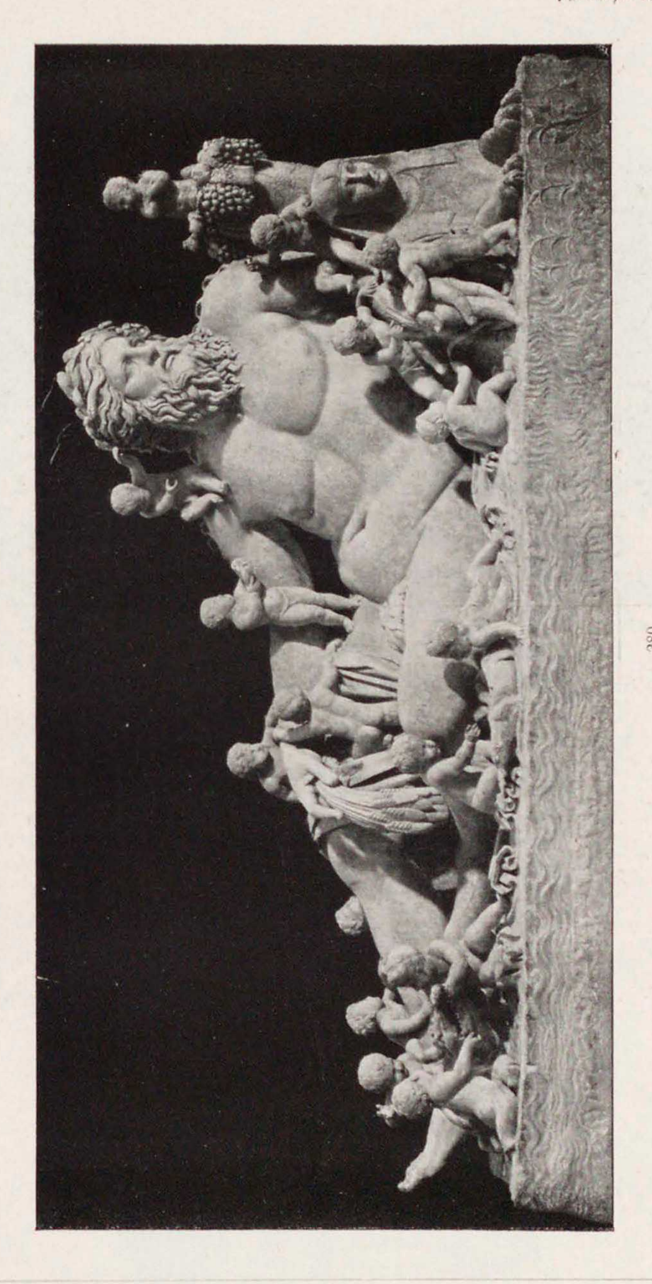
287 a

286—287. Рельефы для колодца. Мраморъ. Вѣна, Императорскій музей. Изъ собр. Гримани въ Венеціи.
286. Овца съ ягненкомъ.
287. Львица съ дѣтенышами. Носъ львицы реставрированъ.



288

288. Группа т. наз. быка Фарнезе. Зетъ (налѣво) и Амфіонъ (направо) привязываютъ Дирке къ рогамъ быка; на заднемъ планѣ мать юношей, Антіопа; спереди горный богъ Китаронъ. Мраморъ, вѣроятно, копія съ Аполлонія и Тавриска. Не античны: головы и, по большей части, руки и ноги Зета и Амфіона, верхняя часть торса и правая нога Дирке, частью, руки и ноги Китарона, собака. Неаполь, музей. Изъ собр. Фарнезе. Изъ Термъ Каракаллы въ Римѣ.



289. Нилъ съ шестнадцатью мальчиками (олицетвореніе локтей). Мраморъ. Неоднократныя реставраціи, мальчиковъ въ особенности. Ватиканъ.



290



291



292

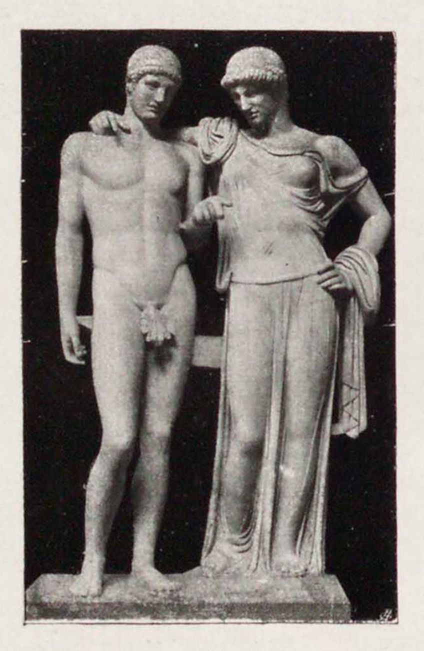
290—291. Кентавры, молодой (290) и старый (291); верхомъ на нихъ Эросъ (исчезнувшій). Черный мраморъ, копіи съ бронзоваго оригинала. Произведенія Аристея и Папія изъ Афродизіи въ Малой Азіи (надпись). Не античны: ноги и хвосты (большая часть), стволы, цоколи (только надпись, вставленная въ цоколь молодого кентавра, антична). Капитолійскій музей. Изъ виллы Адріана у Тиволи.

292. Эросъ верхомъ на кентавръ. Мраморъ, копія. Не античны: ноги и хвостъ кентавра, большею частью; руки, ноги, крылья Эроса; большая часть ствола, цоколь. Лувръ.



293

293. Группа неизвѣстнаго содержанія. Мраморъ. Не античны: часть лѣвой ноги, руки (большая часть) у лѣвой фигуры (голова съ другой статуи); лѣвая рука у правой фигуры. Мадридъ, Прадо.



294

294. Группа неизвѣстнаго содержанія. Прежде принималась за Ореста и Электру. Мраморъ. Не античны: правая нога и лѣвое предплечье Ореста, правая рука Электры. Неаполь, музей.

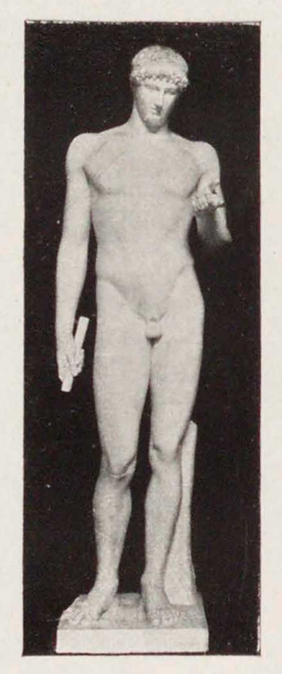


295



296

295. Аполлонъ—побѣдитель на киѳарѣ. Его привѣтствуетъ Нике, за нимъ слѣдуютъ Артемида и Лето. Въ глубинѣ его храмъ. Мраморъ, копія. Римъ, вилла Альбани-Торлоніа.
296. Аполлонъ удерживаетъ Геракла, желающаго похитить Дельфійскій треножникъ; между ними дельфійскій омфалосъ (полукруглый камень: пупъ земли); Одна изъ трехъ сторонъ базы, оригиналъ поддерживалъ треножникъ. Мраморъ, копія. Дрезденъ, Альбертинумъ.



297

297. Юноша. Произведеніе, по архаическимъ образцамъ, Стефаноса, ученика Пазителя (надпись на стволѣ). Мраморъ. Не античны: верхняя часть черепа, руки, часть правой ноги. Римъ, вилла Альбани-Торлонія.

УКАЗАТЕЛЬ.

УПОМЯНУТЫЯ ВЪ ТЕКСТѢ ПРОИЗВЕДЕНІЯ ПО МѢСТОНАХОЖДЕНІЮ.

Порядокъ: 1. Греція; 2. Италія; 3. Остальныя страны.

1. ГРЕЦІЯ.

АѲИНЫ.

Музей Акрополя.

Національный музей.

Собраніе Карапаносъ.

ПАРѲЕНОНЪ.

ДЕЛЬФЫ.

Музей.

ОЛИМПІЯ.

Музей.

ТЕГЕЯ (ПІАЛИ).

Музей.

ЭГИНА.

Музей.

2. ИТАЛІЯ.

БОЛОНЬЯ.

Археологическій музей.

НЕАПОЛЬ.

Національный музей.

ПАЛЕРМО.

Музей.

РИМЪ.

Вилла Альбанія-Торлонія.

Галлерея Боргезе.

У дворца Браски.

Ватиканскій музей.

Бельведеръ.

Ротонда.

Галлерея статуй.

Капитолійскій музей.

Дворецъ Консерваторовъ.

Дворецъ Ланчелотти.

Латеранскій музей.

Вилла Медичи.

Національный музей (термы Діоклетіана).

Собраніе Лудовизи.

Собраніе Торлонія.

ФЛОРЕНЦІЯ.

Археологическій музей.

Лоджія деи Ланци.

Уффици.

ПРОЧІЯ СТРАНЫ.

БЕРЛИНЪ.

Королевскій музей.

Собраніе Кауфмана.

БРОКЛЬСБАЙ (BROCKLESBY).

Лордъ Ярборо (Yarborough).

ВѢНА.

Императорскій музей.

ДРЕЗДЕНЪ.

Альбертинумъ.

КАССЕЛЬ.

Музей.

КОНСТАНТИНОПОЛЬ.

Музей.

КОПЕНГАГЕНЪ.

Національный музей.

ЛОНДОНЪ.

Британскій музей.

Собраніе Лэнсдоунъ (Lansdowne House).

МАДРИДЪ.

Прадо.

МЮНХЕНЪ.

Глиптотека.

ПАРИЖЪ.

Луврь.

ХУДОЖНИКИ.




2007062201